

ÁRPÁD BERNÁTH

Sprachliche Kunstwerke

als Repräsentationen von
möglichen Welten



ÁRPÁD BERNÁTH
Sprachliche Kunstwerke
als Repräsentationen von
möglichen Welten

ÁRPÁD BERNÁTH
Sprachliche Kunstwerke
als Repräsentationen von
möglichen Welten

Mit einem Anhang über die Geschichte
der Germanistik in Ungarn.

(Studiensammlung)

Grimm Verlag
Szeged, 2004
(Acta Germanica 3)

Acta Germanica 3

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik
der Universität Szeged

herausgegeben von

Vilmos Ágel, Márta Barótiné Gaál, Péter Bassola,
Árpád Bernáth, Károly Csúri, Endre Hárs, Géza Horváth

Redaktionsarbeit: Annamária Gyurácz

ISBN 963 9087 85 8

© Bernáth Árpád

© Grimm Verlag, Szeged

Mitglied im 1795 gegründeten Verband
der Ungarischen Verlage und Buchhändler.

1. Auflage: 2004

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Verantwortlicher Herausgeber: László Borbás,
Geschäftsführender Direktor des Grimm Verlags

Druck: Szegedi Színes Nyomda

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. Beiträge zur Literaturtheorie	
Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik	16
Über die Metapher	28
Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay <i>Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne</i>	41
Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten	71
Eine Grammatik für die Strukturbeschreibung der „Böll-Romane“. Einführung zur Erklärung des Aufbaus von <i>Und sagte kein einziges Wort</i>	79
2.1. Beiträge zur deutschen Literatur	
Goethe und das Göttliche	95
Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen	126
Ein Dichter wider Willen?	147
Die Funktion der Dichtung im Zeitalter des Zerfalls der Werte	166
Ich suche einen ungarischen Offizier.....	180
Das 'Ur-Böll-Werk'	182
Über Heinrich Bölls schriftstellerische Anfänge.....	182
Drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Heinrich Bölls Schriften	211
Heinrich Böll als Hörspiel- und Dramenautor (Von den Anfängen bis 1961).....	231
Der strukturelle Ort des Themas 'Gewalt' in Bölls Erzählungen <i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i> und <i>Ende einer Dienstfahrt</i> und die Erweiterung des Kunstbegriffs.....	266

Gruppenbild mit Dame – eine neue Phase im Schaffen Bölls.....	303
2.2. Beiträge zur ungarischen Literatur	
Petőfi in Frankfurt am Main	324
Die sozialistische Avantgarde und das Problemkomplex „Postmoderne“. Zu einem Gedicht von Kassák Lajos: <i>A ló meghal a madarak kirepülnek</i> [Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus]	340
Das Ende eines Familienromans.....	378
Péter Nádas, Péter Esterházy und die deutsche Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne	398
3. Anhang. Beiträge zur Geschichte der Germanistik und der Literaturtheorie in Ungarn	
Das Wechselspiel zwischen Zentrum und Peripherie. Die Universitäten von Pécs, Debrecen, Szeged und die ungarische Germanistik	411
Exkurs I: <i>Studia poetica</i> – eine Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Semantik literarischer Texte“	431
Strukturalismus in Ungarn	441
Előd Halász (1920–1997)	455
Nachweise der Erstpublikation	463
Personenregister	468

Vorwort

Die hier versammelten dreiundzwanzig Aufsätze sind zwischen 1968 und 2001 entstanden. Sie sind - mit einer Ausnahme - bereits in Zeitschriften und Sammelbänden veröffentlicht worden. Wie die *Nachweise der Erstpublikation* zeigt, erfolgte die Publikation in den meisten Fällen in Deutschland. So sind sie für die Studierenden in Ungarn, denen diese Studiensammlung vor allem gewidmet wird, doppelt schwer zugänglich. Abgesehen davon, dass Querverweise zwischen Veröffentlichungen desselben Autors unter verschiedenen Publikationsorganen zu verfolgen immer bestimmte Schwierigkeiten mit sich bringt, gibt es in Ungarn nur wenige Bibliotheken, die alle Quellen dieser Aufsätze in ihrem Bestand hätten. Es geht hier aber nicht nur um eine bessere Bedienung des Lesers, sondern auch um die Hoffnung des Verfassers, dass die hier veröffentlichten Aufsätze - mit explizitem Hinweis oder ohne einen solchen - einander vielfach ergänzen. Dadurch wird seine Auffassung von bestimmten Fragen der Literaturwissenschaft deutlicher gezeigt, als es für eine Einzelpublikation als Zeitschrift- oder Sammelbandbeitrag mit beschränktem Umfang möglich ist. Die relativ konstant gebliebene Fragestellung: Wie entsteht Erkenntniszuwachs durch literarische Werke und welchen Wert die durch literarische Werke erwerbbaaren Kenntnisse für das Individuum und für eine Sozietät haben können, erklärt sowohl die verhältnismäßig große Zeitspanne von 33 Jahren, aus der diese Auswahl getroffen wurde, als auch die thematische und nicht chronologische Anordnung der Aufsätze.

Die zentralen Fragen dieser Arbeiten sind also theoretische, aber ihre Beantwortung erhält ihren Sinn erst durch literaturhistorische Untersuchungen von Texten. Auf dieser Weise ergibt sich eine Zerteilung der Studiensammlung. Den Anfang machen fünf

VORWORT

Aufsätze, in denen überwiegend theoretische Fragestellungen behandelt werden. Sie entwerfen die Umrisse einer Poetik auf der Basis der möglichen-Welten-Theorie in der Aristotelischen Tradition. Drei Komponenten dieser Tradition sind für den Verfasser von eminenter Bedeutung. Die erste ist die Einsicht, dass Erkenntnis nicht auf das Einzelne, sondern auf das Allgemeine zielt. Anders formuliert: Wissen als Ergebnis der Erkenntnis entsteht erst durch das Wissen über das Mögliche. Das Einzelne ist nur soweit existent, soweit es eine Realisation des Möglichen ist. Die beiden anderen Komponenten sind literaturwissenschaftsspezifisch, wenn auch nicht nur für die literarische Produktion belangvoll. Durch die Tradition der Mythos-Auffassung wird die These vermittelt, dass Geschichten als Reihen von Einzelereignissen sowohl Existenz als auch Exemplarizität durch die Erkenntnis ihrer nicht auf die einzelne Geschichte beschränkbaren Struktur erhalten. Durch die Tradition der Metapher-Auffassung ist einzusehen, dass die „uneigentliche“ Sprechweise als Ergebnis logisch-semantischer Operationen der interpretatorischen Bewegung zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen und - zumindest potentiell - der Markierung der Struktur einer literarischen Geschichte dient.

In diesem Sinne sind die theoretischen Aufsätze in der ersten Abteilung Bausteine zu einer Theorie, die als Gebäude in einer gesonderten Publikation gezeigt werden soll. Der Aufsatz *Über Nietzsches Begriff der Metapher* geht teilweise über diesen Rahmen hinaus, indem er nicht nur dafür argumentiert, dass die Auffassung der Metapher bei Friedrich Nietzsche mit der Metapherntheorie von Aristoteles Berührungspunkte hat, sondern auch dafür, dass sie zugleich Teil einer allgemeinen Sprachphilosophie und Teil einer Epochenproblematik ist. Der Aufsatz – *Eine Grammatik für die Strukturbeschreibung der Böll-Romane* – als Abschluss der ersten Abteilung demonstriert, wie der theoretisch-terminologische Rahmen für eine Untersuchung eines schrift-

stellerischen Lebenswerks in einer bestimmten Gattung auf Grund der in den vorangehenden Studien angegeben oder angedeuteten Prinzipien geschaffen werden kann. Die Ausführung der Untersuchung würde auch in diesem Fall den Umfang eines selbständigen Buches beanspruchen.

Dieses noch zu schreibende Buch wird durch Aufsätze über Heinrich Böll in der zweiten Abteilung nicht einmal teilweise ersetzt. Sie sind eher als Vor- oder Begleitarbeiten zu einem solchen Unternehmen zu betrachten. Die Vorarbeiten *Das 'Ur-Böll-Werk'* oder *Gruppenbild mit Dame* verwenden nicht die strenge Terminologie der *'Grammatik'*, denn sie waren ursprünglich einem breiteren Publikum gewidmet. Der Aufsatz über *Gruppenbild mit Dame* wurde zuerst in Dortmund in einer Volkshochschule als Vortrag anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an Böll gehalten. Der Aufsatz *Das 'Ur-Böll-Werk'* wurde zwar für eine literaturwissenschaftliche Zeitschrift geschrieben, aber der zur Verfügung stehende Umfang hatte nicht erlaubt, den ganzen wissenschaftlichen Apparat für die Untersuchung des eben veröffentlichten Frühwerks *Das Vermächtnis* mitzuliefern. Statt dessen habe ich versucht, für die Exposition der Problematik die Goethesche Konzeption der „Urpflanze“ zu mobilisieren. Die Rezeption dieses Aufsatzes im deutschsprachigen Raum zeigt freilich, dass die Tradition des „Urfaust“ als Folie für das Verständnis literarischer Werke lebendiger ist als die Konzeption der „Urpflanze“, deren literaturtheoretische Verwertung bisher vor allem auf die Versuche von W. J. Propp und Günther Müller beschränkt sind. Als Begleitarbeiten zum „Hauptgeschäft“ sind die anderen Arbeiten zu Böll zu betrachten, indem sie die Strukturbeschreibungen möglicher Böll-Romane zur Grundlage der Untersuchungen in anderen Gattungen nehmen.

Der Festschriftsbeitrag *Ich suche einen ungarischen Offizier* soll aus dieser Reihe genommen werden. In ihm werden die Struktur-

sequenzen, aus denen Handlungsstrukturen aller Böll-Romane aufgebaut werden können, als „Zierpflanze“ zum 65. Geburtstag des Autors überreicht. Der Aufsatz über *Böll als Hörspiel- und Dramenautor* weist nach, wie Böll versucht hat, Werke in nicht narrativen Gattungen zu schreiben, die auf neue Strukturen zurückgeführt werden können. Wenn in den meisten Romanen - metaphorisch ausgedrückt - die Variationen einer „Liebe im Krieg“-Struktur ausgeführt werden, dann sollten die frühen Hörspiele und das Theaterstück *Ein Schluck Erde* zum Teil die Möglichkeiten einer „Sintflut“-Struktur ausschachten. Der Aufsatz über die *Drei Erscheinungen der Lohengrin-Thematik in Heinrich Bölls Schriften* will unter anderem zeigen, dass elementare Struktursegmente der Böll-Romane auch in kurzen narrativen Texten abgebildet werden können, und zwar ohne Absage an intertextuelle Einbettungen. Der Aufsatz über *Der strukturelle Ort des Themas 'Gewalt' in Bölls Erzählungen „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ und „Ende einer Dienstfahrt“ und die Erweiterung des Kunstbegriffs* behandelt die Frage, wie weit die Problematik „Gewalt“, die in den „echten“ Romanstrukturen mit der Figur des 'Widersachers' verbunden ist, in anderen Gattungen und in Formen einer „Anti-Kunst“ auch in anderen Positionen erscheinen kann.

Die zweite Abteilung als Teil der literaturhistorischen Untersuchungen bringt Aufsätze nicht nur zu Werken von Böll: je zwei Studien beschäftigen sich mit Schriften von Goethe und Hermann Broch. Die erste Arbeit zu Goethe (*Goethe und das Göttliche*) zeichnet die Erfindung "der Urpflanze" detailliert nach und versucht die Bedeutung, die Goethe seiner Erfindung beimaß, zu bestimmen. Dieser Aufsatz sollte auch auf die Problematik des Aufsatzes über *Das 'Ur-Böll-Werk'* ein erhellendes Licht werfen. Er leitet aber, obwohl später entstanden, noch unmittelbarer den Aufsatz über *Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen* ein. Aristoteles' Erkenntnis, dass die Geschichten literarischer Werke

für den Leser nicht in ihrer Einmaligkeit verharren, wird von Goethe bekräftigt aus der Perspektive des Schöpfers solcher Werke. Aus der Einsicht, dass Vielfalt und Vollkommenheit der Natur, wie sie sich exemplarisch in der Pflanzenwelt zeigt, auf wenige Elemente und strukturbildende Prinzipien zurückgeführt werden können, wächst der Wunsch, Grundelemente und –prinzipien der Poesie zu bestimmen, aus denen eine große Vielfalt von vollkommenen Werken aufgebaut werden kann. Die Analyse des Goethe-Gedichts *Ganymed* und ein Ausblick auf die Werke *Die Leiden des jungen Werthers*, *Stella*, *Erlkönig* und *Faust* zeigen, dass Goethes theoretische Versuche auch als Reflexionen über die eigene dichterische Praxis zu verstehen sind.

Die folgenden zwei Broch-Aufsätze bleiben im Rahmen der Problematik "Denkerische und dichterische Erkenntnis" - so lautet übrigens auch der Titel eines Essays von Hermann Broch selbst. Der erste Aufsatz befaßt sich mit dem Problem allgemein: Es wird das Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung im Lebenswerk des Autors erörtert. Der zweite wiederholt diese Problematik, aber mit dem Fluchtpunkt "Zustand der Dichtung und der Philosophie in der Gegenwart". In diesem Zusammenhang wird die versteckte Auseinandersetzung mit dem Neopositivismus in dem und durch den Roman *Die Schlafwandler* behandelt

Der zweite, literaturhistorische Teil wird in der dritten Abteilung der Sammlung fortgesetzt. Nach Goethe, Broch und Böll geht es hier um Werke ungarischer Autoren: Sándor Petőfi, Lajos Kassák, Péter Nádas und Péter Esterházy. Die Präsentation der Werke von recht unterschiedlichen Autoren aus unterschiedlichen Epochen der deutschen und ungarischen Literaturgeschichte soll zunächst zeigen, dass die Beantwortung der universalen theoretischen Fragestellung eine möglichst breite Auswahl von Autoren und Gattungen aus verschiedenen Literaturen bedingt. Durch diese Studien soll auch der Aufgabenbe-

VORWORT

reich eines sogenannten Auslandsgermanisten wahrgenommen werden. Die Unterscheidung zwischen Inlands- und Auslandsgermanistik hat einen Sinn, wenn es nicht von vornherein als Gütesiegel für erst- und zweitklassige Forschung verstanden werden will. Es sollte doch nicht zum Streitpunkt gemacht werden, ob man zwei Muttersprachen haben kann. Eher sollte darüber Konsens bestehen, daß keine nationale Literatur aus sich heraus verstanden werden kann: Die literarische Tradition, die die Voraussetzung für jede literarische Produktion ist, kennt keine absoluten Sprachgrenzen. Übersetzte Literatur und mehrsprachige Leser, die die meisten Autoren auch sind, sorgen für unaufhaltsame Grenzverschiebungen und Grenzübergänge zwischen den in ihren Sprachen eingesperrten Literaturen. Der eigentliche Unterschied zwischen Inlands- und Auslandsgermanistik besteht unter diesem Aspekt in ihrem Verhältnis zu fremdsprachiger Literatur. Die Inlandsgermanisten haben die Wahl, welche fremdsprachige Literatur sie in ihre germanistischen Untersuchungen einbeziehen, die Auslandsgermanisten haben die Pflicht, die Literatur ihrer Muttersprache vergleichend oder erklärend in ihre Arbeit einzubinden. Das geschieht hier, wenn tiefliegende Strukturen des lyrischen Hauptwerks der ungarischen Avantgarde: *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus* von Kassák aufgedeckt, oder wenn diese Strukturen in dem ersten Roman von Péter Nádas, einem der wichtigsten Autoren der Gegenwartsliteratur in Ungarn, freigelegt werden. Wie stark die Werke von Nádas, wie auch die von Péter Esterházy, gerade in der Tradition der deutschen Literatur stehen, zeigt der abschließende Aufsatz dieser Abteilung, der die Problematik im Kontext des Verhältnisses der Moderne und der Postmoderne zur Intertextualität behandelt. Eine Sonderstellung in dieser Sammlung hat der Beitrag über Petőfi, denn er geht nicht auf eigene Forschungen zurück. Er belegt aber eine dritte Funktion des Aus-

landsgermanisten - die des Vermittlers zwischen zwei Kulturen. Er ist die Druckversion einer Rede, die der Verfasser zur Eröffnung einer Petöfi-Ausstellung in Frankfurt am Main im Jahre 1973 gehalten hat -- ein früher Nachweis für eine Tätigkeit, die 1999, als Ungarn Schwerpunktland auf der Internationalen Frankfurter Buchmesse war, vom Verfasser noch intensiver und breiter ausgeführt werden konnte...

Die abschließende Abteilung als Anhang bringt Beiträge zur Geschichte der Germanistik in Ungarn. Sollten die theoretischen und die historischen Arbeiten einander ergänzen, liefern diese Aufsätze unter anderem auch darüber Informationen, unter welchen Umständen sie entstanden sind. Denn das Hauptgewicht fällt auf die Universität Szeged, wo der Verfasser einst studierte und auch noch jetzt arbeitet. Zuerst wird die Geschichte der Germanistik in Szeged im Kontext der Geschichte der Universitäten behandelt, die in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegründet wurden. Am Ende steht der Nachruf auf Előd Halász, der nach dem Zweiten Weltkrieg fast bis zur Wende, bis zum Zusammenbruch des "real existierenden Sozialismus" sowjetischer Prägung in Ungarn die Germanistik in Szeged bestimmt hat. Dazwischen steht ein Überblick über die theoretische Schriftenreihe *Studia poetica*, die junge Szegeder Germanisten 1980 ins Leben gerufen haben, und ein Bericht über den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus in Ungarn als Gegenbewegung zur staatlich geförderten, "marxistisch-leninistischen" Literaturtheorie. Diese Gegenbewegung hatte verständlicherweise nicht nur unter Germanisten Anhänger, aber sie war doch mit der Szegeder Germanistik eng verflochten. Dieser Aufsatz ist der einzige Originalbeitrag, auf den am Anfang des Vorworts hingewiesen wurde. Ursprünglich wurde er 1995 auf einer Konferenz in Dresden vorgetragen. Der Konferenzband kam nach mehreren Anläufen

letztendlich nicht zustande. Der Verfasser hat Verständnis dafür: Auch der vorliegende Band 3 der *Acta Germanica* war lange Zeit für die Veröffentlichung der Referate einer internationalen Konferenz in Szeged aus dem Jahr 1987 vorgesehen. Der Plan musste nach vielen finanziell oder personell kargen Jahren am Ende aufgegeben werden, denn ein Teil dieser Aufsätze wurde inzwischen in anderen Bänden veröffentlicht oder wurde von den Autoren zurückgezogen. So erscheint dieser Band 3 als "Lückenbüsser" jetzt mit dem hier dargestellten Inhalt erst nach Band 10. Dieser Fall sowie der ganze Anhang zeigen einmal mehr, dass nicht nur die Erschaffung der Literatur, sondern auch das Nachdenken über sie nicht ganz von den historischen Bedingungen losgelöst betrachtet werden können. Sie zeigen aber auch, dass die äußeren Faktoren doch nicht den Freiraum für die Erkenntnis ganz einengen können. Denn dieser undeterminierte Raum eröffnet die Möglichkeit für jede kritische Reflexion. Böll bringt diesen Gedanken in seinem Roman *Gruppenbild mit Dame* auf die Formel: Auch mitten im Winter können auf einem Grab Rosen blühen...

Nach den widerstrebenden Faktoren sollte auch über die begünstigenden gesprochen werden.

Den wichtigsten von diesen bilden Kollegen im Institut für Germanistik in Szeged, vor allem aus meiner und aus der jüngeren Generation, und Teilnehmer an Konferenzen, Symposien in vielen Ländern der Erde, die im Gespräch zur Klärung und Weiterentwicklung meiner Überlegungen beigetragen haben. Da es nicht möglich ist, alle diese Kollegen aufzuzählen, soll stellvertretend für sie Herr Prof. Dr. Károly Csúri namentlich dankbar erwähnt werden. Der in der deutschen Version mit ihm gemeinsam verfaßte und hier abgedruckte Aufsatz über das Gedicht von Kassák zeigt, wie weit Gespräche unter befreundeten Kollegen über Deutungsmethoden und Deutungsmöglichkeiten

literarischer Werke gehen können. In diesem Sinne schulde ich ihm Dank auch dafür, dass er der Publikation unserer Arbeit in diesem Band zugestimmt hat. (Hier ist der Ort, auch den Verlagen zu danken, die der nochmaligen Publikation in diesem Band zugestimmt haben.)

Der Beistand vieler Kollegen und Heinrich Bölls persönliche Unterstützung machten es möglich, dass 1982/83 die Alexander von Humboldt-Stiftung meinen Antrag auf ein Forschungsstipendium unter der Betreuung von Prof. Dr. Helmut Kreuzer für förderungswürdig fand. Der Aufenthalt in Siegen, Köln und Konstanz brachte für mich die Wende in der wissenschaftlichen Laufbahn: Alle meine Arbeiten ab 1982 gehen eigentlich auf diesen Forschungsaufenthalt und auf die darauf folgenden Wiederaufnahmen der Forschung in Deutschland zurück.

Für die Möglichkeit, diesen Band zu veröffentlichen, gebührt wieder einmal Dank sowohl Personen auch als Institutionen. Bei der mühevollen drucktechnischen Angleichung der Aufsätze haben die PhD-Studentinnen Otília Ármeán und Annamária Gyurácz mitgewirkt. Bei der Durchsicht der Texte wurde die bei der Veröffentlichung gültige Rechtschreibung als Maßstab gewählt. Die Hauptarbeit leistete Annamária Gyurácz, die auch das Personenregister erstellt hat. Die Drucklegung wurde finanziell durch die PhD-Schule für Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged, durch die "Stiftung für Szeged" und nicht zuletzt durch den Verlag Grimm in Szeged unterstützt. Dem Verlag habe ich auch dafür zu danken, dass er den Band in der gewohnten Weise mit größter Sorgfalt betreut und ihm seine gediegene, für die Reihe *Acta Germanica* neue, lesefreundliche Gestalt gegeben hat.

Szeged, Dezember 2003

1. Beiträge zur Literaturtheorie

Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik

Die Bedeutung eines Zeichens, wenn es ein 'Eigenname' ist, ist ein Gegenstand: Das Zeichen bezeichnet ihn. Es gibt jedoch Eigennamen der Form nach, die keine Bedeutung haben, weil kein Gegenstand in unserer Welt aufzufinden ist, der so bezeichnet werden könnte. So ein Eigenname ist zum Beispiel das Wort „Pegasus“. Solche Zeichen stören uns im Sprachgebrauch jedoch nicht: Wenn jemand über den Pegasus spricht, wissen wir, worüber er spricht. Obwohl wir nie einen einzigen Pegasus haben beobachten können, kennen wir seine Beschreibungen, die als eine Art Nominaldefinition seines Wesens dienen. Anders formuliert: Wie richtig einer das Zeichen „Pegasus“ im Gespräch verwenden kann, hängt davon ab, wie genau seine Definition im Quellentext ist. Man kann auch sagen: Solche Zeichen bezeichnen zwar keinen Gegenstand, aber sie drücken doch etwas aus, sie haben einen Sinn.

Das ist Gottlob Freges Denkweise, und seine scharfsinnige Trennung zwischen Bedeutung und Sinn führte ihn und seine Schüler unter anderem zu dem Ergebnis, daß sie die Zeichen, die keinen Gegenstand bezeichnen, aus dem Bereich des „ernsten“ Sprechens ausschließen wollten. Denn „ernst“ kann nur einer sprechen, der über Gegenstände spricht, alles andere ist „unernst“.

Die Sprache der Literatur, in der Zeichen wie „Pegasus“, „Odysseus“ und Ähnliches sowohl nach den üblichen Definitionen der sogenannten schönen Literatur als auch nach den kodifizierten Texten der Literaturgeschichte vorkommen dürfen, stellt demzufolge eine unernste Sprache dar. Sie belebt zwar

unsere Phantasie, aber nur sie allein, und damit bleibt die unerste Sprache notwendigerweise von subjektiver, individueller Tragweite. Nur die Sprache über Gegenstände ist eine Sprache, die uns zu Erkenntnissen verhelfen kann. Denn Erkenntnis setzt die Existenz von bewußtseinsunabhängigen Gegenständen voraus und sie ist per definitionem interindividuell.

Die Einführung der zwei Typen von „Sprechen“, die durch die Trennung zwischen Bedeutung und Sinn möglich geworden ist, bewirkt also bei Frege eine negative Beurteilung der Literatur. Die negative Beurteilung selbst ist nicht neu, wir finden sie bereits bei Platon. Auch Platon gründete sein Urteil in Sachen Literatur auf eine scharfsinnige Trennung, und zwar auf die erkenntnistheoretisch produktive Trennung zwischen Idee und Abbildung. Aristoteles entzog dieser Kritik die Grundlage in seiner Poetik, indem er auf die ontologische Fragwürdigkeit dieser Trennung hinsichtlich der Literatur hingewiesen hat. Es fragt sich nun, ob sich die Fregesche Beurteilung ändern läßt, wenn gezeigt werden kann, daß seine erkenntnistheoretisch produktive Trennung ontologisch problematisch ist.

Wo liegt das Problem bei Frege? Er definiert den Sinn eines Eigennamens mit Hilfe der Bedeutung: er ist die Art des Gegebenseins der Bedeutung. Die gleichzeitige Annahme, daß die Art des Gegebenseins vorhanden sein kann, ohne daß das Gegebene, die Bedeutung, vorhanden sein muß, birgt einen Widerspruch in sich. Dieser Widerspruch läßt sich innerhalb des Systems nur beheben, wenn der Sinn auch ohne die Hilfe der Bedeutung hinreichend definiert werden kann oder wenn Bedeutung und Sinn sich ganz neu, aber mit dem selben erkenntnistheoretischen Gewinn bestimmen lassen.

Modifizierungen im Geiste der Fregeschen Theorie bringen jedoch nur neue Probleme mit sich. Die logisch mögliche Festlegung der leeren Menge als Gegenstand für Eigennamen vom Typ

„Pegasus“ oder „Odysseus“ führt zur Synonymisierung aller dieser Eigennamen auf der Ebene der Bedeutung. Das heißt: Alle Begriffe wären mit Eigennamen von diesem Typ verbindbar. Man könnte keinen Grund angeben zu sagen, warum das, was auf den Pegasus zutrifft, auf Odysseus nicht zutrifft oder umgekehrt. Das hat Bertrand Russell vor Augen, wenn er sagt, daß man mit Eigennamen, die auf eine leere Menge referieren, nur falsche Aussagen bilden kann.

Die Identifizierung des Sinnes mit dem Begriff wäre zwar im Grunde nicht abwegig, sie macht aber einen Eigennamen ohne Bedeutung für die eigentliche Funktion eines solchen Zeichens, für die Besetzung der (logischen) Subjektstelle innerhalb einer Aussage, nur beschränkt geeignet.

Diesen systeminhärenten Schwierigkeiten steht unsere Erfahrung gegenüber, wonach man den Pegasus oder den Odysseus als zwei Individuen in gegebenen Kontexten voneinander klar unterscheiden kann und über den Pegasus oder Odysseus verschiedene wahre Aussagen gemacht werden können. Denn nicht das Nichts (eine leere Menge) soll Teil an gewissen Eigenschaften des Pferdes und an gewissen Eigenschaften des Vogels haben, wenn es um den Pegasus geht, und nicht dasselbe (denn notwendigerweise einzig mögliche) Nichts soll Teil an gewissen Eigenschaften von Odysseus haben, wenn es darum geht, daß Odysseus – etwa um schneller in Ithaka anzukommen – auf dem Pegasus nach Hause eilt...

Unserer Intuition entspricht vielmehr eine Lösung, die die Aufnahme fiktiver Gegenstände in die Reihe jener Objekte zuläßt, die bezeichnet werden können. Während sich das Nicht-Seiende nämlich nur ungegliedert beschreiben läßt, indem es entweder notwendigerweise nur über eine Eigenschaft, über die Eigenschaft der Nicht-Existenz, oder aber potentiell über alle Eigenschaften mit Ausnahme der Existenz verfügt, können fikti-

ve Gegenstände wohl mit bestimmten, teils identischen, teils unterschiedlichen Eigenschaften bekleidet werden, die demzufolge in verschiedenen, gut unterscheidbaren Relationen zueinander stehen. Die Einführung von fiktiven Gegenständen erlaubt uns also festzustellen, daß das Zeichen „Pegasus“ nicht das Nichts, sondern eben den Pegasus bezeichnet. Daher gibt es den Pegasus, nur eben nicht in der Weise, wie es die Pferde in der Pußta und die Vögel im Walde gibt. Pferde und Vögel existieren nämlich auch dann, wenn sie nicht bezeichnet werden, der Pegasus ist jedoch nur durch den Sprachgebrauch existent. So kann man der Konvention nach der Bedeutung des Zeichens „Pegasus“ nichts zuordnen, was für eine Wissenschaft über die Natur, für die Biologie existent wäre. Das heißt: Er kann allein nominal, nicht jedoch real definiert werden. Durch die Einführung der ontologisch gewiß nicht problemlosen fiktiven Gegenstände als Bedeutungen von Eigennamen müssen wir auch die Ausgangsfrage, die bis Platon rückverfolgbare Frage nach der „Ernsthaftigkeit“ der schönen Literatur neu formulieren. Es geht zunächst und unmittelbar nicht mehr darum, ob ein Sprechen über fiktive Gegenstände im Sinne von Frege so ernst sein kann, wie ein Sprechen über Gegenstände, die nicht erst durch die Sprache „gezeichnet“ werden. Die Trennung der Sprechweisen ist durch die Frage nach der Möglichkeit der Realdefinition der Eigennamen eines Textes gegeben. Wir fragen nicht mehr direkt, ob es einen Zweck haben kann, eine Welt, in der der Pegasus vorkommen kann, zu erforschen, sondern stellen erst die Frage: Ist eine Wissenschaft über Eigenschaften und Beziehungen nominal definierter Entitäten möglich? Erst nach der Beantwortung dieser Frage können wir die uns näher stehende auch stellen: Können wir durch die Einsicht in die Struktur einer solchen Wissenschaft den Erkenntniswert der Literatur, die Tragweite der Literaturwissenschaft positiv bestimmen?

.....

Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir zunächst festhalten, daß die Annahme von fiktiven Gegenständen nicht erst durch die Lösungsversuche literaturtheoretischer Fragestellungen notwendig geworden ist. Selbst jene Wissenschaft, die im Sinne von Kant die Beschäftigung mit verschiedenen Gegenstandsbereichen und das Verfolgen verschiedener Erkenntnisinteressen erst zu Wissenschaft machen soll, die Mathematik also, erwägt seit eh und je die Möglichkeit, ihre Zeichen durch fiktive Gegenstände interpretieren zu lassen. Sie kann ohne Vorbehalt als eine Wissenschaft über Eigenschaften und Beziehungen nominal definierter Entitäten betrachtet werden.

Man denke nur an die Reihe der natürlichen Zahlen oder an die Gebilde der euklidischen Geometrie. Auch für Frege ist das Sprechen etwa über „eine Zahl, die kleiner als 1 und größer als 0 ist“, oder über „den Schnittpunkt von den Geraden, welche die Ecken eines Dreiecks mit den Mitten der Gegenseiten verbinden“, durchaus ernst. Es gibt für ihn diese Zahl als Gegenstand und diesen Punkt als Gegenstand. Es gibt also ein bestimmtes Sprechen über fiktive Gegenstände, das im Fregeschen Sinne durchaus „ernst“ zu nehmen ist.

Unter diesem Aspekt scheint nun das Problem des „Unernsten“ in der Literatur weder in der angeblichen „Bedeutungslosigkeit“ ihrer Eigennamen im Fregeschen Sinne noch in der Zulassung von fiktiven Gegenständen als Bedeutungen dieser Eigennamen nach der hier vertretenen Auffassung zu liegen. Man könnte meinen: Wenn es überhaupt irgendwo liegt, dann sollte es auf der Ebene des Sinnes liegen. Das heißt: Nicht das fiktiv Gegebene, sondern die Art des Gegebenseins des fiktiven Gegenstandes macht das Sprechen unernst.

Diese Überlegung ist durchaus ernst zu nehmen. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß der Sinn eines Eigennamens mit fiktivem Gegenstand als Bedeutung (im weiteren: eine fiktionale

Kennzeichnung) entweder durch eine Definition in einem Quelltext oder durch die Kontexte, in denen er als eine Art „sinnloser“ Platzhalter vorkommt, gegeben ist. Das heißt aber, daß wir im Falle einer fiktionalen Kennzeichnung unter dem Aspekt des Sinnes immer mit einer Abkürzung eines zusammengesetzten Zeichens zu tun haben! So ist „Pegasus“ auf der Ebene des Sinnes eine Abkürzung von „geflügeltes Pferd“ und den Sinn von Odysseus erfahren wir aus Kontexten wie „Der Grieche (a) kehrte nach Ithaka heim“, wobei „(a)“ für Odysseus steht.

Damit entsteht die neue Frage, ob ein zusammengesetztes Zeichen bzw. ein Zeichen, das auf der Ebene des Sinnes mit einem zusammengesetzten Zeichen äquivalent ist, als Kennzeichnung verwendet immer nur eine Bedeutung bezeichnet.

Das fiktionale Zeichen „zwei“ ist zum Beispiel äquivalent mit dem zusammengesetzten Zeichen „die gerade Primzahl“ und beide bezeichnen als Bedeutung die natürliche ganze Zahl 2. Der fiktive Gegenstand 2 ist für uns in dem letzteren Fall als eine gerade Zahl und als Primzahl gegeben. Kann aber der folgende Ausdruck etwas Bestimmtes bezeichnen?

(1) „die gerade Primzahl größer als 2“.

Und ist ein Ausdruck wie

(2) „geflügeltes Pferd“

nicht ähnlich dem zusammengesetzten Zeichen (1)?

Denn ist Pferd und Vogel zugleich zu sein nicht ähnlich dem Gebilde, das zugleich „gerade Primzahl“ und „größer als 2“ ist?

Die Ähnlichkeit ist ohne Zweifel vorhanden, denn beide Gebilde sind unmöglich, aber es ist fraglich, ob der theoretische Status der beiden Ausdrücke (1) und (2) bzw. der ontologische Status der beiden Gebilde gleich sind.

Pferd und Vogel zugleich zu sein ist eine biologische Unmöglichkeit, wogegen gerade Primzahl und größer als 2 zu sein eine algebraische ist. Das heißt: Im Falle (2) läßt die Natur (ohne

einen manipulativen Eingriff des Menschen) nicht zu, ein Lebewesen mit bestimmten Eigenschaften eines Pferdes und eines Vogels zu erzeugen, im Falle (1) läßt aber die Zahlentheorie, deren nominal definierte Termini „gerade Zahl“, „Primzahl“, „größer als 2“ usw. sind, nicht zu, einen bestimmten fiktiven Gegenstand zu konstruieren, der alle diese Eigenschaften zugleich besitzt. Die Ähnlichkeit der beiden zusammengesetzten Zeichen ist demzufolge nur eine beschränkte. Sollte den beiden Ausdrücken (1) und (2) tatsächlich der gleiche Status zukommen, so sollten wir uns deshalb fragen: Gibt es eine Theorie der fiktiven Gegenstände, die ausschließt, eine Zeichenkombination wie „geflügeltes Pferd“ bzw. den fiktiven Gegenstand geflügeltes Pferd zu konstruieren?

Bevor wir die Suche nach einer Antwort auf diese Frage beginnen, sollte noch der Fall untersucht werden, in dem die Bedeutung eines zusammengesetzten Zeichens als Kennzeichnung dadurch problematisch wird, daß die Teile dieses Zeichens teils fiktional, teils nichtfiktional interpretiert werden können.

Ein solcher Ausdruck ist:

(3) „der Schnittpunkt von den Geraden, welche die Ecken des Triangulums mit den Mitten der Gegenseiten verbinden“

Das Zeichen aus der Sprache der Mathematik: „der Schnittpunkt von den Geraden, welche die Ecken [eines Dreiecks] mit den Mitten der Gegenseiten verbinden“ bezeichnet per definitionem einen fiktiven Gegenstand, nämlich den Schwerpunkt des Dreiecks. Das Zeichen aus der Sprache der Astrologie: „Triangulum“ bezeichnet dagegen ein Sternbild, dem potentiell zwei Sternbilder unserer Welt zugeordnet werden können. So wissen wir nicht, ob ein Raumpunkt der Art „der Massenmittelpunkt des Sonnensystems zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ als Interpretation eines bestimmten sphärischen Dreiecks oder der nulldimensionale Schwerpunkt eines bestimmten euklidischen Drei-

ecks als Bedeutung zu suchen ist. Beide können aber gefunden werden: wir müssen nur entweder das Wort „Triangulum“ als „(euklidisches) Dreieck“ lesen oder die Ausdrücke wie „Geraden“, „Ecken“ etc. als Zeichen für Gebilde aus Raumpunkten deuten. Solange ein Ausdruck wie (1) nur dann (je) eine Bedeutung hat, wenn er in seine widersprüchlichen Teile zerlegt wird („die gerade Zahl größer als 2“ und „Primzahl“), erhält ein Ausdruck vom Typ (3) je eine Deutung durch Homogenisierung der Lesart.

Ist nun der Ausdruck: (4) „der nach Ithaka heimkehrende Odysseus“ nicht vom gleichen theoretischen Status wie (3)? Odysseus nach Ithaka zu schicken scheint genau die gleiche Mischung von Fiktivem und Realem zu ergeben wie die Suche nach dem geometrischen Schwerpunkt eines astronomischen Gebildes, mag es sich um das Sternbild an der südlichen Hemisphäre (Triangulum australe) oder an der nördlichen (Triangulum boreale) handeln.

Der Ausdruck (4) „Odysseus kehrte nach Ithaka heim“ kann keinen fiktiven Gegenstand bezeichnen, wenn Ithaka ein geographischer Ort, Odysseus aber ein fiktives Individuum ist, und kann keinen realen Gegenstand bezeichnen, wenn Ithaka eine fiktive Insel und Odysseus eine historische Person ist. (Beide Annahmen kann man übrigens in der Forschungsliteratur finden. Heinrich Schliemann las bekanntlich die Homerischen Epen als historische Dokumente, und Wilhelm Dörpfeld bestritt, daß Ithaka mit der ionischen Insel, die neugriechisch Ithaki heißt, identisch wäre.) Zu einem bestimmten Gegenstand kommen wir erst, wenn wir auch im Falle (4) die Teile des Zeichens „homogenisieren“: entweder soll Odysseus und Ithaka gleich fiktiv oder gleich historisch gelesen werden.

Es fragt sich nur, ob die Zeichen der Literatur von dieser Art sind. (Und wenn ja, sind die Zeichen der Literatur nun von der ersten oder der zweiten Art?) Die eine Lesart, die fiktive, ist

sogar auch dann möglich, wenn wir die Ausdruckstypen (2) und (4) kombinieren, wenn die fiktionale Kennzeichnung in einer „Mischsprache“ einen naturwissenschaftlich unmöglichen Gegenstand bezeichnet. Es ist zum Beispiel durchaus möglich, einen „wirklichen“ Sattel dem „unmöglichen“ Pegasus aufzulegen – (5) „Der Pegasus mit einem neuen Sattel“ – und man kann mit diesem Ausdruck sinnvolle Sätze bilden: (6) „Der Pegasus mit einem neuen Sattel wartete auf den Dichter.“

Und was geschieht, wenn sich der „wirkliche“ Dichter nun in den „wirklichen“ Sattel des „unmöglichen“ Pegasus schwingt? Man weiß, daß er nicht notwendigerweise auf der Erde landen wird. Die Zeichen, die diesen Vorgang beschreiben, sind weder Zeichen ohne Bedeutung noch bilden sie eine Mischsprache in dem früher bestimmten Sinne. Denn die Gegenstände, die durch das Wort „der Sattel“ und „der Dichter“ bezeichnet werden, sind genauso fiktiv, wie der durchaus konstruierbare Gegenstand für die Kennzeichnung „der Pegasus“! Nicht die Berührung mit dem Pegasus machte den Sattel und den Dichter fiktiv. Wir müssen erkennen, daß die Fähigkeit des Zeichens „der Pegasus“, einen bestimmten Gegenstand zu bezeichnen, nicht anders gelagert ist als die von „der Sattel“ und von „der Dichter“. Es war falsch, am Anfang anzunehmen, daß es sprachliche Zeichen gibt, die fähig sind, einen nichtfiktiven Gegenstand zu bezeichnen. Sie sind dagegen nur fähig, eine Bedeutung zu postulieren, die, wenn sie konstruierbar ist, immer und ausschließlich nur mit einem *fiktiven Gegenstand* gleichzusetzen ist. Falls es möglich (und in einer gegebenen Kommunikationssituation auch notwendig) ist, dann ordnet der Sprecher oder der Zuhörer die nichtfiktiven Gegenstände den Bedeutungen der Zeichen im Prozeß des Sprechens oder des Verstehens zu. Der Unterschied zwischen den Zeichen „der Pegasus“ und „der Dichter“ besteht folglich nicht darin, daß das erstere keine Bedeutung hat, son-

dern darin, daß zu den ersteren im Sinne „des geflügelten Pferdes“ kein nichtfiktiver Gegenstand aus unserer Erfahrungswelt zuzuordnen ist.

Fassen wir zusammen: Nicht die Trennung zwischen Bedeutung und Sinn, sondern die unbeschränkte Gleichsetzung von Bedeutung und von Gegenstand führt zu Widersprüchen bei Frege. Jeder Eigenname hat eine Bedeutung, bezeichnet genau einen fiktiven Gegenstand, wenn sein Sinn nicht widersprüchlich ist, aber man kann nicht jeder Bedeutung einen Gegenstand aus unserer Erfahrungswelt zuordnen. Ob ein Eigenname nur eine Bedeutung bezeichnet oder ihm auch ein Gegenstand zugeordnet werden kann, wirkt allerdings auf den Sinn zurück. Denn der Sinn kann sowohl durch die zugeordneten Gegenstände (als eine Art Realdefinition) als auch durch eine Nominaldefinition (durch einen Quellentext oder durch verschiedene Kontexte) bestimmt werden.

In diesem Sinne kann jeder Eigenname als fiktionale Kennzeichnung gelesen werden. Wenn wir nun festlegen, daß das literarische Lesen ein fiktionales ist, dann bedeutet dies zum einen, daß die Zahl der Gegenstände, die vom Text repräsentiert sind, offen ist: widersprüchlich zusammengesetzte Zeichen als Kennzeichnungen haben mehrere Bedeutungen, aus einfachen Zeichen können zusammengesetzte Zeichen gebildet werden, die zusätzliche Bedeutungen postulieren. Denn die Sinne, die Arten des Gegebenseins, die zum Ausdruck gebrachten Eigenschaften und Relationen der Bedeutungen, sind in jeder Kombination gleich: Die „Synonymisierung“ der fiktionalen Zeichenfolge erfolgt nicht auf der Ebene der Bedeutung, sondern auf der Ebene des Sinnes. Sie werden eben nicht durch die Einzelgegenstände der Erfahrungswelt „individualisiert“. Alle Pferde in der Pußta und alle Flügel der Vögel im Walde sind notwendigerweise verschieden, aber die Pferde und die Flügel in einem bloß

fiktional gelesenen Text sind – wenn sie nicht durch unterschiedliche Kontexte näher abgegrenzt wurden – in ihren Attributen notwendigerweise identisch und lassen sogar unter bestimmten Bedingungen die Konstruktion eines Pegasus zu. Diese Bedingungen sehe ich zum Beispiel im Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* von Lajos Kassák erfüllt. Wenn nämlich in diesem Gedicht steht: „die Zeit *wieherte* damals *vielmehr öffnete sie papageienhaft die Flügel*“, dann kann eine Welt konstruiert werden, in der das Wiehern der Zeit *identisch* mit dem möglichen Wiehern des Pegasus ist und die Flügel der Zeit *identisch* mit den Flügeln des möglichen Pegasus sind. Wenn es die von der Literaturwissenschaft zu eruierenden Prinzipien des Aufbaus des Gedichtes zulassen, hat die Zeit der dargestellten Welt daher etwas Pegasushaftes, sie kann in einem bestimmten System auch identisch mit dem Pegasus sein. Und diese Bedingungen scheinen im Gedicht erfüllt zu sein. Es steht nichts der folgenden Lesart im Wege: Ein junger Mann beginnt seine Odyssee auf einem Zeit-Pegasus und wird am Ende, ohne sein Ithaka zu erreichen, zum Dichter.¹

Wie berühren diese Feststellungen nun das Problem der „Ernsthaftigkeit“ literarischer Werke und die Möglichkeit einer Literaturwissenschaft?

Im Falle einer dokumentarischen Leseweise sichert den „Ernst“ der Sprache, den „Ernst“ eines bestimmten Textes, die erfolgreiche Zuordnung von Gegenständen aus unserer Erfah-

¹ Vgl. Bernáth, Árpád & Csúri, Károly: „Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex ‘Postmoderne’. Zu einem Gedicht von Lajos Kassák: A ló meghal a madarak kirepülnek [Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus].“ In: Fischer-Lichte, Erika & Schwind, Klaus (Hg): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991, S. 161–189. Siehe auch in diesem Band S. 340–378.

rungswelt zu den Bedeutungen, zu den fiktiven Gegenständen der von der Sprache gezeichneten Welt. Fragt jemand, ob diese Welt einen Erkenntniswert hat, weist man auf den zuzuordnenden Erfahrungsweltausschnitt hin. Welche Arten von Erkenntnissen wir mit Hilfe eines dokumentarisch gelesenen Textes gewinnen können, hängt von diesem Erfahrungsweltausschnitt, und nicht von dem Aufbau des Textes bzw. der Struktur der Sinne ab, wobei allerdings sowohl die Möglichkeit als auch die Richtigkeit der Zuordnung – denken wir nur an die oft widersprüchlich interpretierten bzw. widersprüchlichen „Dokumente“ der Geschichtsschreibung – immer hinterfragt werden kann. Bei einer fiktionalen Leseweise sichert den Ernst des Gesprochenen – die Möglichkeit der Erkenntnis aufgrund von fiktiven Sachverhalten – eine Theorie, die ähnlich einer mathematischen Theorie die zugelassenen Zeichen und ihre zugelassenen Kombinationen eindeutig definiert. (Hinterfragt werden können nicht die einzelnen Zeichen oder ihre bestimmten Kombinationen, allein die Theorie ihrer Gesamtheit.) Erst eine Theorie von diesem Typ kann also bestimmen, ob in einer möglichen Welt „das geflügelte Pferd“ zugelassen, „das gezähmte Pferd“ etwa aber unerlaubt, nicht konstruierbar ist. Daher soll die wissenschaftliche Beschäftigung mit literarischen Werken das Ziel haben, Konstruktionsprinzipien als Erklärungstheorien fiktiver Welten festzulegen. Die theorieadäquate Konstruktion der Welten erweisen sie als mögliche Welten der Poetik und die Verwendbarkeit der Konstruktionsregeln in der historischen Welt geben ihr den nötigen Ernst: die individuelle und gesellschaftliche Relevanz.

(1997)

Über die Metapher

Zwei Gebiete des Wissens: das Wissen über Grammatik und das über Literatur werden durch mehrere Sprachen – zumindest nach Herkunft der Bezeichnungen – indistentisch erfaßt. „Grammatik“ und „Literatur“ drücken nämlich in den Sprachen, denen sie entlehnt sind, die in der heutigen Praxis deutlich unterscheidbaren Arten der Beschäftigung mit Sprachgebilden noch übereinstimmend aus: „grammata“ heißt doch altgriechisch genauso wie „literatura“ lateinisch ursprünglich soviel wie „Buchstabe, Buchstabenschrift.“¹ In der Geschichte der Philologie – griechisch: φιλολογία (philologia: ‘Liebe zum Sprechen und Disputieren, wissenschaftliches Streben, Beschäftigung mit Sprache *und* Literatur’²) – haben Sprach- und Literaturwissenschaft auch schwer zertrennbare gemeinsame Wurzeln: Sie wurden mal gemeinsam, mal gesondert betrieben, wie auch die Rahmen für ihre Ausübung mal vereinigt, mal getrennt ausgebaut waren.³ Die erste explizite Theorie der Dichtkunst in der europäischen Kultur, die Vorlesungen Aristoteles’ über die Poetik, enthält auch gleich vier Kapitel über „die sprachliche Form und die Gedankenführung“.⁴ Einzelne Aspekte der ausführliche-

¹ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bde. Berlin: Akademie Verlag 1989, S. 593f und S. 1023f.

² a.a.O. S. 1270.

³ Vgl. etwa die Geschichte der Germanistik an der Universität Szeged: zunächst Institut für Germanische Philologie (ab 1921), dann Lehrstuhl für deutsche Literatur und Sprache (1957), heute Institut für Germanistik mit den Lehrstühlen für Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft und österreichische Literatur und Kultur.

⁴ 1456 b, 19. Kapitel; alle Zitate aus diesem Werk zitiert nach: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982, hier S. 611.

ren Behandlung der Sprache als Medium der Dichtung bleiben zwar laut der *Poetik* Teilgebiete anderer Disziplinen – so der Rhetorik oder der Metrik – vorbehalten, doch bleibt auch aus der Sicht der Dichtkunst noch einiges zu prüfen. Dazu gehört – aus heutiger Sicht vielleicht unerwartet – auch die Wortlehre. Die Überraschung schwindet gleich, wenn daran erinnert wird, daß Aristoteles gerade in diesem Rahmen einen Terminus für eine bestimmte Klasse von Wörtern prägte, der sowohl in der Behandlung der Dichtkunst als auch in der Behandlung des Wortschatzes einer Einzelsprache weiterhin verwendet wird. Es handelt sich um den Terminus *μεταφορα* (*metaphora*), der in den verschiedensten Sprachen die griechische Form – angeglichen an das jeweilige Lautsystem – bewahrt hat.⁵

Im folgenden möchte ich mich nicht mit der langen und verzweigten Geschichte der Aufnahme des Terminus in verschiedene Sprach- oder Literaturtheorien befassen, und ebenfalls nicht mit den Abwandlungen der Explikationen des Ausdrucks, die damit verbunden sind. Ich gehe im folgenden auf ein einziges Problem ein: Wie definiert Aristoteles den Terminus „*μεταφορα*“ (Metapher) und welche Funktion erfüllt das Phänomen, das mit diesem Fachausdruck bezeichnet wird, im Rahmen der *Poetik*?

Zunächst sollten wir uns dem 20. Kapitel der *Poetik*, in dem Aristoteles seine Sprachauffassung darlegt, zuwenden.

⁵ Vgl. Mrazovič, Pavica: *Lexikologie der deutschen Sprache. Einführung*. Unter Mitarbeit von Csilla Bernáth. Szeged: JATEPress 1997. Metapher wird hier definiert als „bildlicher Ausdruck, Bezeichnungsübertragung auf Grund äußerer Ähnlichkeit zweier Gegenstände oder Erscheinungen“ (S. 250) – und zwar im Gegensatz zu Metonymie, wo die Bezeichnungsübertragung „auf Grund ursächlichen Zusammenhangs“ (S. 250) zwischen Gegenständen oder Erscheinungen erfolgt. Behandelt wird die Metapher im 4. Kapitel unter den Problemen der Wortbedeutung und des Bedeutungswandels (S. 117ff).

Nach Aristoteles baut sich ein *Text* aus den folgenden vier sprachlichen Schichten als qualitativ verschiedenen Elementen auf: *Laut*, *Silbe*, *Wort* und *Satz*. Die unterste Schicht besteht aus unteilbaren Lauten mit der Fähigkeit, sich mit anderen unteilbaren Lauten zu verbinden. Die kleinste Einheit der verbundenen Laute ist die Silbe, die als solche keine Bedeutung hat. Aus Silben wird das Wort gebildet. Die Wörter kann man auf Grund ihrer Bedeutung klassifizieren: Es gibt Bindewörter und Artikel, die keine Bedeutung haben, und diejenigen Wörter, die eine Bedeutung haben, wie Nennwörter und Zeitwörter in ihrer Grundform oder in ihren verschiedenen Flexionsformen. Der Satz ist schließlich „ein zusammengesetzter, bedeutungshafter Laut, von dem einige Teile an sich etwas bedeuten.“⁶ Der Satz bildet eine Einheit dadurch, daß er einen einzigen Gegenstand bezeichnet: einen individuellen (Aristoteles gibt die Definition des Menschen als Beispiel an) oder einen komplexen Sachverhalt (das Beispiel hierfür ist die *Ilias*). Die oberste Schicht, der Text, ist damit ein Satz des zweiten Typs: Er besteht aus zweckmäßigen Verknüpfungen von Sätzen, deren Einheit durch die Bezeichnung individueller Gegenstände gegeben ist.

Aristoteles verwendet zur theoretischen Beschreibung einer sprachlichen Äußerung das Kriteriensystem unteilbar (einfach)/teilbar (zusammengesetzt) bzw. bedeutungslos und bedeutungshafter, wobei sowohl die Sprache als verwendetes Laut- oder Schriftgebilde als auch das konkret Bedeutete (das Bezeichnete) als einfach oder als zusammengesetzt betrachtet werden können. Nun gibt es noch andere Aspekte zur Beschreibung der Wörter, die Aristoteles im 21. Kapitel behandelt. Er klassifiziert die Wörter hier implizit auch nach metrisch-phonologischen und sozio-

⁶ 1457 a, 20. Kapitel, S. 65.

linguistischen Kriterien, wobei auch die Bedeutungshaftigkeit der Wörter immer mitspielt.

Die metrisch-phonologischen Kriterien ergeben die Wortklassen *Erweiterung*, *Verkürzung* und *Abwandlung*, denn die Wörter, die diesen Klassen angehören, weisen in ihrer Verwendung in einem Text eine Erweiterung, eine Verkürzung oder eine Abwandlung ihres Lautbestandes auf.

Die soziolinguistischen Kriterien der Gebrauchshäufigkeit, Herkunft und Verständlichkeit ergeben die Wortklassen *üblicher Ausdruck*, *Glosse*, *Schmuckwort*, *Neubildung* und *Metapher*. Nach Aristoteles gehört ein Wort dann der Wortklasse üblicher Ausdruck an, wenn das fragliche (bedeutungshafte) Wort in einer Sprachgemeinschaft von jedem gebraucht oder verstanden wird. Ein üblicher Ausdruck, der auch in einer anderen Sprachgemeinschaft von einigen gebraucht wird, ist in dieser Gemeinschaft eine Glosse. Für das Schmuckwort gibt es keine nähere Bestimmung in der Poetik: Ein Wort sollte nach meinem Verständnis in diesem System dann der Klasse Schmuckwort angehören, wenn es sich um ein selten und nur in bestimmter stilistischer Absicht gebrauchtes, aber allgemein verstandenes Wort einer Sprachgemeinschaft handelt. Denn es steht in der Aufzählung der zu behandelnden Wortarten zwischen zwei weiteren Klassen, zwischen Neubildung und Metapher: Alle drei sind durch die Häufigkeit des Gebrauchs, durch die Schwierigkeit des Verstehens und durch eine spezifische, nur von einer bestimmten Gruppe hervorgebrachten Textsorte, in der sie typischerweise vorkommen, zu charakterisieren. Neubildung und Metapher sind nämlich nach Aristoteles in der Regel Schöpfungen der Dichter: „Eine Neubildung ist, was, ohne daß es je von irgend jemanden gebraucht worden wäre, vom Dichter geprägt wird“ Und: „Es ist aber bei weitem das Wichtigste [in der Dichtung], daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige

[in der Sprache – wohl abgesehen von den Neubildungen], das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von [dichterischer] Begabung.”⁷ Zwischen einer Neubildung und einer Metapher besteht der Unterschied wohl darin, daß die neue Bedeutung bei letzterer nicht, wie bei ersterer, durch die Prägung eines neuen Wortes entsteht, sondern durch „Weg- und Anderswohintragen” der Bedeutung von einem bekannten Wort zu einem anderen bekannten Wort, denn soviel bedeutet das Wort „metaphora” in den nicht sprach- oder literaturwissenschaftlichen Kontexten.⁸ Die spezifische Leistung der kleinen Metaphertheorie von Aristoteles innerhalb der Wortlehre besteht in der Klassifizierung der Transportwege zwischen den möglichen Klassen der Wörter.

Ich spreche hier deshalb von einer kleinen Theorie innerhalb der Behandlung der (dichterischen) Sprache, weil die Aussagen über die Metapher weder mit dem Kriteriensystem der allgemeinen Beschreibung von sprachlichen Äußerungen noch mit den zusätzlichen pragmatischen Faktoren der Gebrauchshäufigkeit und der Herkunft nach Sprachgemeinschaft oder Sprecher direkt zu verbinden sind. Aristoteles führt die Erklärung der Unüblichkeit der Wortklasse Metapher neue Unterscheidungen mit Hilfe von Termini der Logik ein. Es gibt demnach (übliche) Ausdrücke, deren Bedeutung ein *Gattungsbegriff* ist, und Ausdrücke, deren Bedeutung ein *Artbegriff* ist. Gattung und Art als Schichten verschiedener Abstraktionsebenen der Erfassung von Phänomenen sind nur aufeinander bezogen zu definieren, und

⁷ 1457 b, 21. Kapitel, S. 69.

⁸ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bde. Berlin: Akademie Verlag 1989, S. 1097. Auch im Neugriechischen ist der Wortstamm erhalten geblieben: man sieht entsprechende Aufschriften auf griechischen Lastwagen für Gütertransport.

eben die Erkenntnis der Aufeinanderbeziehbarkeit bestimmter Ebenen macht das „Weg- und Anderswohintragen“, den Bedeutungstransport möglich: a) von oben nach unten: „von der Gattung auf die Art“⁹, b) von unten nach oben: „von der Art zur Gattung“.¹⁰ Es gibt aber auch kompliziertere Transportwege auf der oberen oder auf der unteren Ebene: c) von der Art einer Gattung zu der Art einer anderen Gattung oder d) von der Gattung einer Art zu der Gattung einer anderen Art. Allgemein: Wenn der Dichter erkennt, daß „sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten Größe die vierte oder statt der vierten die zweite.“¹¹ Und wer einen solchen unüblich verwendeten Ausdruck verstehen will, muß diese Transportwege auch erkennen. Oder weniger metaphorisch ausgedrückt: Wir müssen erkennen, daß derselbe Gegenstand sprachlich unterschiedlich erfaßt werden kann, und neue Erfassungsweisen ermöglichen uns, die Zugehörigkeit eines Gegenstandes zu verschiedenen Bereichen zu erkennen. In diesem Sinne braucht man eine besondere – poetische – Begabung, um Metaphern bilden zu können, aber auch eine besondere – sagen wir: hermeneutische – Begabung, Metaphern verstehen zu können. Denn den Gebrauch und das Verstehen von fremden oder selten verwendeten Wörtern kann man mit mehr oder weniger Mühe erlernen, und auch die Art, wie man neue Wörter bildet und einführt oder wie man übliche Ausdrücke phonetisch-morphologisch verändert. Aber eine systematische Bewegung zwischen Abstraktionsebenen der Bedeutung, die Bildung einer Metapher, ist eine spezifische Schöpfungstat, denn sie als solche ist zugleich auch ein Aus-

⁹ 1457 b, 21. Kapitel, S. 67.

¹⁰ ebd.

¹¹ 1457 b, 21. Kapitel, S. 69.

druck einer *neuen* Erkenntnis. Es bleibt hier nur die Frage: Welche Erkenntnisse dieser Art passen in ein poetisches Werk von der Art des *Ilias* oder *Iphigenie*?

Die Antwort, die Aristoteles auf diese Frage gibt, ist nicht besonders überzeugend. Nach seiner Auffassung ist die vollkommene sprachliche Form eines poetischen Werkes durch zwei Faktoren zu bestimmen: von oben mit dem Faktor Klarheit, von unten mit dem Faktor Banalität. Die Sprache des idealen poetischen Werkes ist also gekennzeichnet durch ein Maximum an Klarheit und ein Minimum an Banalität seiner Ausdrücke. Träger der Klarheit und der Banalität sind aber Wörter der gleichen Klasse, nämlich der Klasse der üblichen Ausdrücke! Banalität kann man durch Verwendung von nicht üblichen Ausdrücken wie Glosse, Metapher, Neubildung und phonetisch veränderten Wörtern erreichen. Zuviel Glosse führt freilich – wie Aristoteles anmerkt – zum Eindruck des Fremdartigen („Barbarismus“¹²), Häufungen der Neubildungen und der Metaphern machen den Text zu einem Rätsel. Die Klarheit des Textes wird noch am wenigsten durch die Erweiterungen, Verkürzungen und Abwandlungen gestört (denn sie berühren nicht die semantischen Eigenschaften des üblichen Ausdrucks) und dieselben Klassen entbanalisieren am anschaulichsten die sonst üblichen Ausdrücke. Und doch wäre ein Text voll mit Wörtern dieser Art – räumt auch Aristoteles ein – einfach lächerlich. Daher ist seiner Weisheit letzter Schluß: „Man muß also die verschiedenen Arten *irgendwie* [Hervorhebung Á. B.] mischen.“ Und doch wird am Ende dieser Überlegungen von Aristoteles festgehalten, was ich

¹² 1458 a, 22. Kapitel, S. 73.

bereits zitierte: „Es ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß.“¹³

Wie kommt man zu dieser für Aristoteles nicht charakteristischen Unschärfe in der Bestimmung der „vollkommene[n] sprachliche[n] Form“¹⁴ der Dichtung? Was ist der Grund für seine nebulöse, nicht überzeugende Argumentation? Um eine mögliche Antwort auf diese Fragen zu finden, müssen wir zunächst die Stellung der Behandlung der Sprache innerhalb der *Poetik* klar vor uns sehen. Die Theorie der Dichtung nach Aristoteles ist eine Schichtentheorie, genauso wie die der Sprache. Nach seiner Auffassung besteht ein poetisches Werk mindestens aus vier qualitativen Teilen. Sie sind der *Mythos* (μῦθος), die *Charaktere* (εἱρηός), die *Denkweise* (διανοία) und die *Sprache* (λέξις). Diese Schichten als qualitative Teile bedingen einander: der Mythos soll die Charaktere, die Charaktere sollen wiederum die Denkweise und die Denkweise soll zuletzt die Sprache bestimmen. Die allgemeine Hierarchie der Schichten wird von Aristoteles selbst aufgestellt; die Art und Weise der Bestimmung der unteren Schichten wird aber nur im Falle des Verhältnisses zwischen Mythos und Charakteren bzw. zwischen Charakteren und Denkweise diskutiert. Die Möglichkeit, zwischen Mythos und Sprache über die Schichten der Charaktere und Denkweise eine Bestimmung aufzudecken, wird in der *Poetik* jedoch vertan. Obwohl Aristoteles klar erkennt, daß sich die Begabung des Dichters nicht nur in der Erfindung von Metaphern, sondern auch in der Erfindung des Mythos zeigt, stellt er zwischen diesen beiden Bedingungen keinen Zusammenhang her. Das Fehlen der Verbindung ist umso auffallender, da die Hervorhebung der

¹³ ebd.

¹⁴ 1458 a, 22. Kapitel, S. 71.

eigentlichen Leistung des Dichters als Schöpfer des Mythos im 9. Kapitel einer gewöhnlichen sprachlichen Leistung gegenübergestellt wird: „die Tätigkeit des Dichters (erstreckt sich) mehr auf die [Mythen] als auf die Verse.“¹⁵ Würde den Dichter vor allem die Kompetenz, in Versen schreiben zu können, auszeichnen, wäre die vollkommene sprachliche Form eines poetischen Werkes auch leicht zu bestimmen. Für die Klarheit sollten weiterhin die üblichen Ausdrücke sorgen, für die Minderung ihrer Banalität das Metrum ihrer Reihen. Vollkommenheit wäre erreicht, wenn das vollkommene Metrum allein mit üblichen Wörtern ohne jede nicht notwendige Inanspruchnahme der phonetischen Erweiterung, Verkürzung oder Abwandlung erreicht werden könnte. (Wie lächerlich es ist, dem gewählten Versmaß durch unnötige Modifikationen der Lautform zu entsprechen, wußte man bereits vor Aristoteles. Er selbst erwähnt in der *Poetik* den älteren Eukleides, der solche Dichter parodierte, die sich das Dichten im Metrum dadurch erleichterten, daß sie die Wörter beliebig erweiterten.) Da ein Metrum (wie alle unüblichen Ausdrücke durch wiederholte Anwendung) mit der Zeit üblich und dadurch banal werden kann, sollte das fragliche Metrum eine Schöpfung des Dichters sein. Diese hier skizzierte Lösung kann aber Aristoteles nicht wählen: Eine seiner Grundthesen würde ihr widersprechen: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen nicht weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie

¹⁵ 1451 b, 9. Kapitel, S. 31. In Fuhrmanns Übersetzung steht „Fabeln“. Da er aber „μυθος“ als Hauptteil der Dichtung nicht immer mit „Fabel“ übersetzt, verwenden wir hier den aus dem Griechischen abgeleiteten Ausdruck.

unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.”¹⁶

Die enge Pforte der Verbindung zwischen Mythos und Metapher kann durch die Analyse des Mythosbegriffs von Aristoteles geöffnet werden. Wir sollten daher die Frage stellen, ob etwas Gemeinsames in der Schöpfung von Metaphern und Mythen vorhanden ist. Um meine Antwort vorwegzunehmen, stelle ich hier im Rahmen des Systems von Aristoteles die folgende Hypothese auf: Die Mythoschöpfung setzt genauso einen Erkenntnisakt, und zwar einen von dem gleichen Typ, voraus, wie die Metapherschöpfung. Ein vollkommener Mythos zeichnet sich insbesondere durch seine Einheit aus. Die Anwendung einer Metapher trägt dann zur Vollkommenheit der poetischen Sprache bei, wenn sie die Einheit des Mythos klarmacht, wenn sie auf das Rätsel des Mythos mit ungewöhnlichen Ausdrucksweisen hinweist, und mit der Erkenntnis der einzelnen Bedeutungsübertragungen die Erkenntnis der Bedeutung des Mythos fördert. Durch die Erkenntnis wird zwar sowohl der Mythos als auch die Metapher banal, aber beide sind vollkommen, wenn die Erkenntnis, die sie vermitteln, nicht banal ist.

In dieser Arbeit möchte ich nur für die Richtigkeit des ersten Teiles meiner Hypothese argumentieren: „Die Mythoschöpfung setzt genauso einen Erkenntnisakt, und zwar einen von dem gleichen Typ, voraus, wie die Metapherschöpfung.”

Aristoteles definiert den Mythos als etwas Zusammengesetztes und Ganzes. Zusammengesetzt wird der Mythos aus üblichen Geschehnissen, die wir aus dem Leben oder aus Erzählungen kennen. Die Ganzheit oder Einheitlichkeit des Mythos beruht auf der Einheit des abgebildeten Gegenstandes. Gegenstand des

¹⁶ 1451 b, 9. Kapitel, S. 29.

Mythos ist eine Handlung, deren Einheit dadurch gegeben ist, daß ihre Teile klar von Teilen anderer möglicher Handlungen abgrenzbar und miteinander logisch verbunden sind oder verbunden zu sein scheinen. „Demzufolge dürfen [Mythen], wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.“¹⁷ Es gibt daher zwei Möglichkeiten, einen Mythos gut zusammenzufügen: Entweder muß der Dichter im Gegebenen die Ganzheit erkennen oder eine Ganzheit konstruieren, die durch einzelne Geschehnisse abgebildet wird. Wichtig ist unter unserem Aspekt zu erkennen, dass der Mythos als Abbildung (μυμεσις) nicht auf derselben Abstraktionsebene steht wie das Gegebene (sei es als Leben, als Geschichte oder als Überlieferung gegeben) oder die Handlung: Entweder ist er abstrakter oder er ist konkreter. Das Gegebene und der Mythos haben damit ein Verhältnis wie Art und Gat-

¹⁷ 1450 b, 7. Kapitel, S. 25. Die Übersetzung enthält eine irreführende Wortwahl: Manfred Fuhrmann schreibt hier für „μυθος“ mythos) „Handlung“. Als „Handlung“ wird aber sonst „πρᾶξις“ (praxis) übersetzt, oder sie steht für „λογος“ (logos), wenn es um die sprachliche Beschreibung einer Praxis, einer meist abstrakten Handlung geht. Es gibt leider keine deutsche Übersetzung, die die Termini logos, praxis, mythos, pragmata usw. konsequent übersetzt hätte. Das erschwert das Verstehen von Aristoteles' Denkweise in diesen Übersetzungen enorm. Walter Schönherr's Übersetzung in der Bearbeitung von Ernst Günther Schmidt gibt die besprochene Stelle so wieder: „Die Fabeln der Dramen, die gut aufgebaut sind, dürfen weder von einem zufälligen Punkte anfangen noch an einem beliebigen Punkte aufhören, sie müssen vielmehr den soeben klargelegten Begriffsbestimmungen entsprechen.“ Schmidt, Ernst Günther (Hg.): Aristoteles: *Poetik*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1961, S. 17. Die Übersetzung von Olof Gigon: „Es dürfen also Handlungen, die gut aufgebaut sein sollen, weder an einem beliebigen Punkte beginnen noch an einem beliebigen Punkte aufhören, sondern müssen sich an die angegebenen Prinzipien halten.“ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1961, S. 34.

tung, Handlung und Mythos wie Gattung und Art. Voraussetzung ist für die Erkennung eines guten poetischen Werkes in jedem Fall das Abstrakt-Allgemeinere. Das Gegebene gilt nämlich nur dann als Einheit stiftender Gegenstand der Dichtung, wenn erkannt wird, daß seine Teile durch Notwendigkeits- oder durch Wahrscheinlichkeitsrelationen verbunden sind und einen Teil als Anfang haben, der „selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“¹⁸, bzw. einen Teil als Ende, der „selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.“¹⁹ Die Ähnlichkeit der Gattung-Art-Relation der Bedeutungsübertragung und die Gattung-Art-Relation der Mythosgestaltung wird dann am besten einsehbar, wenn Aristoteles am Beispiel der *Iphigenie* ein Verfahren zur gelungenen Dramenschöpfung vorstellt. „Die [Handlungen], die überlieferten und erfundenen, soll man (...) zunächst im allgemeinen skizzieren (...). Daraufhin soll man die Namen einsetzen und das Werk szenisch ausarbeiten.“²⁰ Für die Gattung „ein Mädchen, das geopfert werden soll“ wird so die Art „Iphigenie“ eingesetzt, für „Bruder des Mädchens“ „Orestes“, für „das Land, wo es Brauch ist, die Fremden der Göttin zu opfern“ „das Land der Taurer“ etc.

Mythos und Metapher sind also Produkte eines bestimmten Erkenntnistyps und dienen der Erkenntnis, indem sie als Über-

¹⁸ 1450 b, 7. Kapitel, S. 25

¹⁹ ebd.

²⁰ 1455 a, 17. Kapitel, S. 55. Fuhrmann schreibt statt „Handlung“ (logos im Griechischen) „Stoffe“. Die szenische Ausarbeitung bedeutet eigentlich die Einsetzung von Episoden (epeisodion). Walter Schönherr's Übersetzung in der Bearbeitung von Ernst Günther Schmidt verwendet an der gleichen Stelle „Sagen“ für die überlieferte Handlung und „Stoffe“ für die selbst erfundene. Gigon schreibt „Reden“ in diesem Zusammenhang.

tragungen von der Handlung auf den Mythos, von der Gattung auf die Art erscheinen. Was in der Zusammenfügung *des Mythos dem Typ c)* und d) der Übertragung entspricht, soll in einem anderen Aufsatz dargelegt werden.

(1999)

Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*

Komponenten einer terminologischen Untersuchung

Für die Jubilarin Piroska Kocsány

Die Freude des ersten Gewährwerdens, des sogenannten Entdeckens, kann uns niemand nehmen. Verlangen wir aber auch Ehre davon, die kann uns sehr verkümmert werden; denn wir sind meistens nicht die ersten.

*(Johann Wolfgang von Goethe:
Maximen und Reflexionen)*

1. Metapherndefinitionen – alt und neu

Man könnte meinen, der Fortschritt der Wissenschaft hängt von der richtigen Lokalisierung ihrer Fragestellungen ab. Der erste Schritt zur Lösung eines Problems ist getan, wenn wir im Stande sind, den Rahmen festzulegen, in dem das Problem behandelt werden kann. Und je enger wir diesen Rahmen abstecken, desto mehr haben wir die berechtigte Hoffnung, dass unsere Bemühungen von Erfolg gekrönt werden. Dieses Herangehen demonstriert uns Piroska Kocsány einmal mehr, wenn sie die bestimmten Richtungen in der Metaphernforschung der siebziger Jahre in einem kritischen Forschungsbericht überblickt. Sie geht von der Annahme aus, dass die Frage nach dem Wesen der Metapher – ähnlich der Frage nach dem Wesen des Wortes und Satzes – in

der Sprachwissenschaft als eine der grundlegendsten angesehen wird. Es geht also um die Klärung eines der elementarsten Phänomene der Sprache, wenn Kocsány Anfang der 80er Jahre Umschau nach Theorien hält und fragt: Welche sind fähig, den Terminus für die Beschreibung des Phänomens 'Metapher' befriedigend zu definieren? Bei dieser Umschau wird ihr gewahr, dass sich die neueren Arbeiten zum Thema Metapher dadurch gruppieren lassen, wie weit oder eng der Behandlungsrahmen gefasst ist. Den weiteren Rahmen bildet die 'Sprachphilosophie', den engeren die 'Linguistik'. Im Lichte unserer Anfangshypothese ist es nicht überraschend, wenn Kocsány zu dem Ergebnis kommt, dass einige Thesen der sprachphilosophischen Metaphernforschung mit konstruktivistischem Ansatz bei Lösung der anstehenden Fragen „eher lähmend als fördernd“¹ wirken, dass diese ganze Richtung die Forschung sogar „in eine Sackgasse“ führt.² Man geriete natürlich nicht auf Irrwege, wäre der rechte Weg – eine unproblematische Wesensbestimmung der Metapher im linguistischen Rahmen – klar genug vorgezeichnet. Dem ist aber nicht so. Den Grund für diesen Zustand sieht Kocsány darin, dass die klassische linguistische Semantik einen *allzu* engen Rahmen für die Beschreibung des Phänomens Metapher bietet. Daher sollte die Linguistik die Faktoren „Kommunikationsteilnehmer“ und „Situation“ mit in ihren Horizont einbeziehen.³ Sie sollten entweder unter diachronischem Aspekt einbezogen werden – und dann wäre das Problem der „eigentlichen“

¹ Kocsány, Piroška: „Entgegengesetzte Richtungen in der Metaphernforschung der siebziger Jahre“. In: Némethi Filológiai Tanulmányok / Arbeiten zur deutschen Philologie. Bd. XV. (1981), S. 121.

² a.a.O. S. 123.

³ a.a.O. S. 127f.

und „uneigentlichen“ Bedeutung eliminiert⁴, oder unter synchronischem Aspekt – und dann könnte eine modifizierte linguistische Semantik, „eine vor einem pragmatischen Hintergrund entwickelte semantische Theorie“⁵ herausgearbeitet werden. In diesem Sinne schließt die Autorin ihren Forschungsbericht mit der Feststellung: „Die weitere Entwicklung in der Metaphernforschung ist von einer nicht-konstruktivistischen pragmasemantischen (...) Theorie zu erwarten.“⁶

Hier wäre nun die Frage zu stellen, wie sich diese Voraussage bewahrheitet hat. Zu welchen Konsequenzen würde eine Übersicht der Metaphernforschung in den 80er und 90er Jahren führen? Die Antwort würde freilich ganz bestimmt den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Denn die deutsch- und englischsprachige Literatur über die Metapher – die Kocsány vor allem besprochen hat – „boomt“ weiterhin. Die achtziger Jahre brachten bereits am Beginn ein sehr wichtiges Buch hervor.⁷ Es etablierte sich eine ganze (neue?) Forschungsrichtung, die der kognitiven Metapherntheorie.⁸ Eine lange Reihe neuer Beiträge entstand zum Problem der Metapher und zahlreiche historische Überblick-

⁴ a.a.O. S. 128.

⁵ a.a.O. S. 131.

⁶ ebd.

⁷ Lakoff, George & Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago – London 1980.

⁸ Vgl. noch Jäkel, Olaf: *Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen: eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang 1997; Kertész, András: *Metalinguistik*. Debrecen, 1999. Nach Dmitrij Dobrovol'skij geht dieser Typ der Metaphertheorie „auf die grundlegenden Ideen von Nietzsche“ zurück. Siehe Dobrovol'skij, Dmitrij: „Wolf-Anders Liebert: Metaphernbereiche der deutschen Alltagssprache.“ *Kognitive Linguistik und die Perspektive einer Kognitiven Lexikographie*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1992. In: *Deutsch als Fremdsprache* H. 3. (1994), S. 114.

ke wurden verfasst, die bis zu den antiken Anfängen der Fragestellung zurückgehen⁹, begleitet von thematischen Sammelbänden.¹⁰

Es mag sogar wahr sein, dass die ausufernde Literatur über die Metapher von einer bestimmten Position aus gar nicht zu überblicken ist. Es scheint wieder einmal ratsam zu sein, das Problem der Metapher in verschiedenen Disziplinen zu untersuchen, um die logischen, semiotischen, sprachphilosophischen, sprachwissenschaftlichen, sprachsoziologischen, rhetorischen, poetischen Fragestellungen nicht zu vermischen. Eine richtige Trennung der Problemfelder könnte wohl zu verschiedenen 'Metaphern'-Explikationen führen und so könnte das Durcheinander infolge der Vagheit oder Mehrdeutigkeit des Ausdrucks 'Metapher' durch die Unterscheidung verschiedener, disziplinspezifischer Verwendungen dieses Ausdrucks geklärt werden. So fruchtbar die Anwendung dieser Variante der Einengung der Behandlungsrahmen in den meisten Fällen ist, würde sie in unserem speziellen Fall höchstwahrscheinlich doch nur begrenzt zum Erfolg führen. Denn 'Metapher' ist seit der Einführung dieses Terminus ein Ausdruck, der in verschiedenen Bereichen verwendet wird und über Jahrtausende eine überraschende Stetigkeit sowohl in ihrer „Kernbedeutung“ als auch in ihrer einzelsprachlichen Form aufweist. Unter dem letzteren Aspekt gesehen scheint die Metapher eine der ersten 'Internationalis-

⁹ Vgl. Müller-Richter, Klaus & Larcati, Arturo: *Kampf der Metapher! Studien zum Widerstreit des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens. Zur Reflexion des Metaphorischen im philosophischen und poetologischen Diskurs*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1996.

¹⁰ Vgl. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*. H. 4. (1990). (A jelentésteremtő metafora); Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. 2. Aufl. Darmstadt 1996.; Müller-Richter, Klaus & Larcati, Arturo (Hg.): *Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke*. Darmstadt 1997. Alle mit weiterführenden Bibliographien.

men' zu sein. Zwar heißt sie lateinisch üblicherweise 'translatio', doch die verschiedenen europäischen Sprachen übernahmen die altgriechische Form und benennen die Erscheinung bis zum heutigen Tag und in allen Bereichen als 'Metapher', 'metafora', 'metaphor', 'métaphore' usw.

Dieser Sachverhalt ist wohl darauf zurückzuführen, dass bereits Aristoteles den Terminus 'Metapher' in mehreren seiner Schriften, das heißt, in unterschiedlichen Disziplinen verwendet.¹¹ Von einem sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen kann sogar bemerkenswert erscheinen, dass die Metapher gerade in der Schrift *Poetik* definiert wird. Die Erklärung für diese Besonderheit liegt in dem Umstand, dass die Metapher nach Aristoteles ein notwendiger Teil der sprachlichen Schicht der Literatur ist. Als solcher wird die Metapher im Rahmen einer Grammatik der altgriechischen Sprache eingeführt (deren aner kennenswert moderne Prinzipien übrigens gerade von der neuzeitlichen Sprachwissenschaft kaum wahrgenommen werden). Was in diesem Zusammenhang aber hervorgehoben werden soll, ist die eigenartige Stellung der Metapher in der Grammatik von Aristoteles. Obwohl Aristoteles die einzelnen qualitativen Schichten der Sprache der poetischen Werke von den Phonemen bis zum Text nach den durchgehenden Kriterien der Bedeutung und der syntaktischen Abgeschlossenheit der behandelten Entitäten aufbaut, definiert er die Metapher mit Hilfe von „systemfremden“ Kategorien. Diese Kategorien setzen zwar die Bedeutung voraus, sie selbst sind aber logischer Natur. Es handelt sich

¹¹ Vgl. Bencze, Lóránt: „A metafora meghatározása és helye az arisztotelészi fogalomrendszerben (I).“ In: *Filológiai Közlöny*. Bd. XXIX. H. 1–2. (1983), S. 1–17.; Bencze, Lóránt: „A metafora meghatározása és helye az arisztotelészi fogalomrendszerben (II).“ In: *Filológiai Közlöny*. Bd. XXIX. H. 3–4. (1983), S. 273–284.

bekanntermaßen um die Kategorien 'Gattung' und 'Art'. Als logische Kategorien stehen sie also mit der Erkenntnis im Zusammenhang, und haben – abhängig vom Typ der Metapher und ihrer aktuellen Realisierung in der Sprache – einen gewissen (größeren oder geringeren) heuristischen Wert. Die erkenntnisgeleitete Verschiebung der Benennung von der 'Art' auf die 'Gattung', von der 'Gattung' auf die 'Art', von einer Klasse auf die andere und von einer Art-Gattung-Relation auf eine andere Art-Gattung-Relation ergibt mehr oder weniger kühne Metaphern. Diese Vielfalt, die durch die verschiedenen Arten der Verschiebung zu Stande kommt, wird noch verwirrender, wenn wir nach ihrer Leistung in der Literatur fragen. Ihre Funktion soll nach Aristoteles vor allem eine stilistische sein. Durch die Verschiebungen werden unübliche Anwendungen eines sonst üblichen Wortes möglich, die einen nicht banalen dichterischen Stil ergeben. Die Hervorhebung der stilistischen Leistung der Metapher legt – bezogen auf die relative Unterbewertung der Beschaffenheit der Sprache als definitorisches Merkmal für das literarische Kunstwerk in der *Poetik* – eine Zweitrangigkeit des Phänomens nahe. Jedoch soll ihre einfallsreiche Verwendung neben der Fähigkeit, einen wohlgeformten Mythos zusammenzustellen, das wichtigste Zeichen der poetischen Begabung sein, was wiederum auf die erstrangige Position der Metapher innerhalb der *Poetik* hinweist. Kurzum, die Metapher ist bereits bei Aristoteles ein breit gefasstes Phänomen und ihre erkenntnistheoretische Leistung sieht man gerade in der *Poetik* ziemlich unscharf, und zwar sowohl im Zusammenhang mit dem seit Platon bestrittenen erkenntnistheoretischen Wert der Literatur

als auch im Zusammenhang mit der erkenntnistheoretisch eher irrelevanten Stilistik.¹²

Versucht man die fast unübersehbare Metaphernliteratur mit Hilfe verschiedener Überblicke zu ordnen, kommt man zu der Einsicht, dass die Unterschiede in den Theorien mehr durch die unterschiedliche Beurteilung der Leistung der Metapher für den Sprachgebrauch entstehen (und unter diesem Aspekt sollte der Sprachgebrauch mindestens nach den Kategorien 'umgangssprachlich', 'rhetorisch', 'wissenschaftlich', 'poetisch' geordnet sein), als infolge der unterschiedlichen Bestimmung ihrer Typen. Sowohl die antiken Philosophen als auch der überwiegende Teil ihrer Nachfahren, die sich des Problems Metapher annahmen, verwenden den Terminus für die Beschreibung einer aktuellen *Umstrukturierung* der vorhandenen sprachlichen Mittel. In diesem Sinne, wie oft in der Literatur über die Metapher festgehalten wird, ist der Ausdruck 'Metapher' ('Übertragung', 'translatio', 'átültetés') selbst eine Metapher. Es fragt sich nur, ob diese Umstrukturierung auf der Ebene des Sprachgebrauchs wahrgenommen werden will und kann (dann geht es um eine Frage der Stilistik im weitesten Sinne) oder ob diese Umstrukturierung auf der Ebene des Dargestellten beobachtet werden will und kann (dann geht es um eine Frage der Semantik). Beide Fragestellungen schließen die Annahme ein, dass eine bestimmte Gruppe von sprachlichen Phrasen nach Kriterien des Begriffsinhalts und des Begriffsumfangs eine Hierarchie bildet und dass die Struktur einer solchen Hierarchie auf die Struktur anderer Gruppen von sprachlichen Phrasen abgebildet werden kann.

¹² Bernáth, Árpád: „Über die Metapher“. In: Bassola, Peter & Oberwagner, Christian & Schnieders, Guido (Hg.): *Schnittstelle Deutsch. Linguistische Studien aus Szeged. Festschrift für Pavica Mrázovič*. (Acta Germanica 8.) Szeged 1999. S. 99–106. Siehe auch in diesem Band S. 28–41.

Die Frage der Metapher kann wahrlich auch für die Sprachwissenschaft kaum weniger als 'Wort' und 'Satz' im Fokus des Interesses stehen, denn sie berührt als Umstrukturierung der Sprachelemente auf verschiedenen Abstraktionsebenen alle Bereiche der Sprachwissenschaft, und sie ist sowohl unter diachronischem als auch synchronischem Aspekt thematisierbar. Die Frage der Metapher kann aber nicht auf den Bereich der Sprachwissenschaft eingeengt werden, und zwar nicht nur wegen seines Ursprungs in der *Poètik*. Die Voraussetzung für die Entstehung des Phänomens 'Metapher' kann noch abstrakter als bisher formuliert werden. Das Phänomen 'Metapher' kann letztendlich überall beobachtet werden, wo zwei (strukturierte) Sphären vorhanden sind, die entweder durch raumzeitliche oder durch logische Verhältnisse definiert sind.

Die radikalste Variante dieser Einsicht vertritt wohl Friedrich Nietzsche in seinem frühen Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.¹³ Er ist Anfang der 1870er Jahre entstanden, und wurde in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Schlager der Metaphern-Literatur, nicht zuletzt durch die Wirkung der Studien von Paul de Man.¹⁴ Nietzsche spricht hier zunächst weder über Gattung noch Art, noch über mögliche Umstrukturierungen der Sprache in der Rede, sondern über die drei Sphären, die bei der Erklärung des *Ursprungs* der Sprache nach seiner Auffassung unumgänglich sind. Es sind (1)

¹³ Titel und Text des Essays werden auch in der Schreibart nach der kritischen Gesamtausgabe der Werke Nietzsches zitiert. Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.“ (1873). In: Colli, Giorgio & Montinari,azzino (Hg.): Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Abt. III. Bd. 2. Berlin – New York: Walter de Gruyter 1973.

¹⁴ Vgl. de Man, Paul: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven – London: Yale University Press 1979.

die Sphäre der Dinge in ihrem Verhältnis zu dem „Sprachbildner“¹⁵, (2) die Sphäre der Bilder in dem Bewusstsein des Sprachbildners und zuletzt (3) die Sphäre der Laute, die der Sprachbildner ausspricht. So erscheint die Sprache selbst als Ergebnis zweier Übertragungen zwischen den Sphären: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.“ (373, 10ff.) Das Übertragen selbst ist ein kühnes Unterfangen, denn es gibt keine festen Brücken zwischen den Sphären: „Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“ (373, 12) Es gibt in diesem Sinne also keine andere Bedeutung als übertragene, oder noch genauer, als „übersprungene“. Die Sprache selbst erscheint in Nietzsches Darstellung als „die kühnste Metapher“ (373, 10), als eine Metapher zweiten Grades. Je kühner eine Metapher ist, desto weniger leistet sie nach Nietzsche für die Erkenntnis: Bei jedem Sprung vermindert sich die Adäquatheit des Abbildes, bei jedem Sprung, sagt Nietzsche in Platons Manier, wächst die Willkürlichkeit des Ergebnisses. Nietzsche verdeutlicht seine Auffassung mit dem folgenden Vergleich:

Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die Chladnischen Klangfiguren¹⁶ im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun

¹⁵ Nietzsche: „Ueber Wahrheit und Lüge...“ 373, 7. Im weiteren werden Zitate aus dem hier behandelten Essay von Nietzsche nur mit der Angabe der Seiten- und Zeilenzahlen gekennzeichnet. Die Seiten- (373) und die Zeilenzahlen (7) geben die Stelle des Zitats in der kritischen Gesamtausgabe von Nietzsches Werke an.

¹⁶ Nach Ernst Chladni, Physiker, 1756–1827. Chladnische Klangfiguren erhält man durch Aufstreuen von Staub auf schwingende Platten.

darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den Ton nennen, so geht es uns allen mit der Sprache. (373, 13ff.)

Aber das ist noch bei weitem nicht alles. Es gibt eine vierte Sphäre, wohin der Sprachbildner keinen Sprung wagt, beziehungsweise woher zu ihm nichts überspringt, und ausgerechnet diese Sphäre umfasst das Wesen der Dinge: „Das ‘Ding an sich’ (...) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen.“ (373, 5ff.)

Setzt man den Grad der Adäquatheit zwischen Urbild und Abbild mit dem Grad der Wahrheit eines Ausdrucks gleich, wie Nietzsche es tut, kommt man zum Ergebnis, dass es keine „Wahrheit an sich“ gibt, und – wie aus dem weiteren hervorgeht – der Wahrheitsschwund durch die zweite Metapher des Sprachbildners noch gar nicht abgeschlossen ist. Denn die Ausdrücke, die der Sprachbildner verwendet hat, sind strenggenommen Eigennamen, sie bezeichnen *genau ein Bild eines einzigen* Gegenstandes im Bewusstsein, und der Sprachbildner verwendet den selben Ausdruck nicht nur als Erinnerung an dieses Bild, sondern immer wieder, wenn ihn *ähnliche* Bilder von *ähnlichen* Gegenständen erreichen. Das heißt, aus den Ausdrücken als Eigennamen werden durch eine dritte Metapher, durch eine dritte Verschiebung, Begriffe. „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen“ (374, 2). Dieses Gleichsetzen durch das Weglassen des Ungleichen an den Bildern und an den Gegenständen ist nicht mehr durch die absolute Verschiedenheit der Sphären bedingt. Vielmehr scheint diese Art der Metapher Ergebnis eines anthropomorphischen Verfahrens zu sein. Denn nichts spricht dafür, dass es in der Sphäre der Dinge etwas anderes als das Individuelle gäbe. Nicht die Natur, sondern der Mensch allein – und zwar nicht der Mensch als Sprachbildner,

sondern erst der Mensch als Erkennender, als „Wissenschaftler“ – kennt den Gegensatz zwischen Individuum und Gattung, die dann durch den Begriff auch auf die Natur übertragen wird. Ein Begriff wie der des Blattes

erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das ‘Blatt’ wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezirkelt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären, aber von ungeschickten Händen, so dass kein Exemplar korrekt und zuverlässig als treues Abbild der Urform ausgefallen wäre. (374, 6ff.)

Die Sprache erscheint damit nicht nur als ein verzerrender Spiegel verzerrender Spiegelbilder der Welt, der sogar an den wichtigsten Stellen blind ist, sondern auch als ein Erzeuger von Bildern, platonistischen „Urformen“, die ohne Materie existieren, die also nicht Produkte eines Reizes sind. So weit die wichtigsten Aussagen des systematischen Teils von Nietzsches Essay.

2. Der Ursprung der Sprache und der Zweck ihrer Erfindung

Der Essay wirft eine Menge von Fragen auf. Die erste, die bei jeder sprachkritischen Erörterung zu stellen ist, könnte sein, ob Nietzsche als Autor hier die Sprache des Sprachbildners oder des Wissenschaftlers benutzt, oder ob er in einer anderen, in einer „dritten“ Sprache zu uns spricht? Denn man kann in einer durch Nietzsche charakterisierten Sprache, in der es „nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt“ (373, 4f.) nichts anderes tun als eben lügen. Diese Frage bringt uns zur nächsten: Ist die Charak-

terisierung der Sprache in diesem Essay richtig? Anders gefragt: Ist die beschriebene Beschaffenheit der Sprache eine notwendige, oder hätten der Sprachbildner oder der Wissenschaftler sie auch anders erfinden können? Wir könnten die ganze Problematik freilich auch in einen anderen Zusammenhang stellen, und Fragen, worin das Neue in diesem Essay wohl besteht? An welche Einsichten knüpft Nietzsche an und wogegen tritt er auf? Wie verhält sich dieser Essay zu anderen Arbeiten Nietzsches? Finden wir Anhaltspunkte zu den einzelnen Aussagen des Essays in seinen früheren und Modifikationen in den späteren Werken? Wenn auch hier nicht allen diesen Fragen nachgegangen werden kann, sollten die wichtigsten zumindest angesprochen werden.

Zuerst zur Situation des Sprachbildners. Sein merkwürdiger Name kann als die Übersetzung von Hamanns „Protoplasten“ verstanden werden,¹⁷ der jedoch nicht, wie in Hamanns ironischer Paraphrase der Genesis, mit dem allerersten Menschen, dem „platonische(n) Androgyn“¹⁸ identisch ist, sondern mit einem Menschen, der – ähnlich dem Menschen in der logischen Konstruktion von Thomas Hobbes – an der Grenze zwischen einem gesellschaftslosen Naturzustand und dem gesellschaftsstiftenden Staat steht, der des Krieges aller gegen alle – „bellum omnium contra omnes“ (371, 22f.)¹⁹ – müde wird und Angst hat, in einem Kampf um die Existenz ohne „Hörner“ (370, 19) und

¹⁷ Hamann, Johann Georg: „Philologische Einfälle und Zweifel“ (1772). In: *Über den Ursprung der Sprache*. Erklärt von Elfriede Büchsel. Gütersloh 1963. (Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt. Bd. 4.) S. 248.

¹⁸ a.a.O. S. 249.

¹⁹ Siehe auch Hobbes, Thomas: *Leviathan*. Amsterdam 1668. (Lateinischsprachige Ausgabe vom engl. Original: *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill*. London 1651.)

ohne „scharfe(s) Raubthier-Gebiss“ (370, 19) zu unterliegen.²⁰ Der Sprachbildner erfindet also die Sprache, um sich im Krieg zu tarnen, im Frieden Eintracht zu heucheln. Eintracht aber entsteht durch nichts anderes, als durch die verbindliche Verwendung der willkürlich bestimmten Worte (und nicht wie bei Hobbes auch durch die Unterwerfung des Individuums gegenüber einem „sterblichen Gott“, eben dem Leviathan). Das verbindliche Vorschreiben der Anwendungsmöglichkeiten der Worte nennt Nietzsche „die Gesetzgebung der Sprache“ (371, 28). Gegen Gesetze der Gesellschaft kann man freilich verstoßen, und für die Sanktionierung des Verstoßes wird eine Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lüge notwendig. In diesem *moralischen* Sinne sagt derjenige die Wahrheit, der die Konventionen des Sprachgebrauchs einhält. Dagegen ist jeder ein Lügner und soll aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden, der dieselben Konventionen „durch beliebige Vertauschungen oder Verkehrungen der Namen“ (371, 34f.), die der fehlende Kausalzusammenhang zwischen Ding und Bild, Bild und Laut ermöglicht, „in eigen-nütziger und übrigens Schaden bringender Weise“ (372, 1f.) missbraucht. Da die Erfindung der Sprache nach Nietzsche im wesentlichen die Erfindung eines Abwehrmechanismus bedeutet, werden keine anderen Missbräuche sanktioniert, nur Täuschungen mit „feindseligen Folgen“ (372, 7). Das aber bedeutet zugleich, dass die „heerdenweise“ (371, 20f.) existierenden Menschen kein Interesse haben können an Wahrheiten, die für sie

²⁰ Eine der Quellen Nietzsches zu seiner Arbeit über die Metapher war der 1. Band von Gustav Gerbers *Die Sprache als Kunst*. Bromberg 1871. Die Tatsache, dass Gustav Gerber in seinem Werk auch den Ausdruck „Sprachbildner“ verwendet, und dass Nietzsche die Sprachbeschreibung von Hobbes in ihren Details nicht übernimmt, untergraben nicht die hier gegebene Charakterisierung der Position des Sprachbildners und damit Nietzsches.

folgenlos oder sogar schädlich und zerstörend sind. Angesichts dieses Tatbestandes ist kaum etwas so lächerlich, mehr noch „verwerflich und gering“ (369, 19f.) in der Welt als der Mensch: ein erkennendes und die Sprache erfindendes Tier. Der Mensch fühlt sich „durch einen kleinen Anhauch jener Kraft des Erkennens sofort wie ein Schlauch aufgeschwellt“ (369, 21f.). Indem er vergisst, wie seine Worte erfunden wurden, überschätzt er seine Erkenntnisfähigkeit maßlos. Statt nach der Geburt augenblicklich zu sterben, hält er mit Hilfe seines Intellekts an der Existenz fest, obwohl er wissen sollte, dass er am Ende spurlos verschwindet, und etwa nur folgendes zu berichten bleibt:

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der ‘Weltgeschichte’ aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben. (369, 2ff.)

3. Die Wurzeln von Nietzsches Radikalität

An diesem Punkt sind wir nicht nur zum Eröffnungssatz des Essays gelangt, sondern wieder einmal zu einem paradoxen Standpunkt von Nietzsche. Nachdem wir bereits fragen mussten, ob überhaupt eine Sprache zu erfinden sei, die im außermoralischen Sinne nicht notwendigerweise Lüge ist (die wiederum die Frage aufwirft, in welcher Sprache Nietzsche über die Sprache spricht), müssen wir uns die Frage stellen, ob der von Nietzsche beschriebene Mensch überhaupt an einer Wahrheit im außermo-

ralischen Sinne, sei sie folgenlos oder gar zerstörend, interessiert sein kann. Das ist die zentrale Frage Nietzsches. Darum stellt er sie immer wieder: „Woher, in aller Welt, bei dieser Constellation der Trieb zur Wahrheit!“ (371, 15f.) „Woher (stammt) der Trieb zur Wahrheit“? (375, 5) Oder er stellt fest, dass „fast nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte“ (370, 26f.). Das Rätsel wird in seinem Essay allerdings nicht gelöst; weder was die Sprache Nietzsches, noch was den Wahrheitstrieb betrifft. Zumindest gibt es keine direkten Antworten. Aber wir können aus dem Gesagten doch erahnen, wie die Aufhebung der Paradoxe geschehen könnte. Der Wahrheitssinn unter außermoralischem Aspekt kann demnach nur von einem neuen Typ des Menschen getragen werden, der an der Grenze zwischen dem Staat des Leviathans und dem neuen Staat eines zweiten „Andriantoglyphen“²¹ über sein Verhältnis zur Welt nachsinnt. Den Letzteren könnten wir mit Einbeziehung der Titelblattillustration der ersten Auflage des Essays von Nietzsche über *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als einen Prometheus identifizieren, der nach der Darstellung des Titelblattes wieder einmal entfesselt ist, und nach Darstellung des Autors im Text selbst gerade mit höchster Aktivität am Werk ist – seine Gedanken werden mit den Worten des „jugendliche[n] Goethe“ wiedergegeben:

Hier sitze ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,

²¹ Hamann, Johann Georg: „Philologische Einfälle und Zweifel“. S. 248. Andriantoglyph: 'Bildhauer', vgl. 1 Mose 2, 6f.; Gott als Töpfer („Da stieg eine Flut von der Erde auf und tränkte die ganze Fläche des Erdbodens. / Dann bildete Jahwe Gott den Menschen aus Staub von dem Erdboden“...)

Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!²²

Der Wille zur Wahrheit des neuen Menschen wird vielleicht auch eine wahrheitsfähige Sprache im außermoralischen Sinne ermöglichen. Die Sprache des Essays *Ueber Wahrheit und Lüge* selbst kann nur als ein Versuch beurteilt werden, den ersten Schritt in diese Richtung zu tun. Der Leser des Essays kann mit Sicherheit nur soviel erfahren, dass diese neue Sprache keinesfalls die der Wissenschaft sein wird, die zwar fähig ist, aus den Begriffen „eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen zu schaffen“ (375, 30ff.), aber diese anscheinend festen, allgemeinen, bekannten, menschlichen und daher auch „regulierenden und imperativischen“ (376, 1f.) Ordnungen sind – wir können es schon aus dem Status des Begriffs in dem systematischen Teil ableiten – noch weiter von einer Adäquatheit entfernt als die naiven Eigennamen des Sprachbildners. Die Eigenschaften der Bauten der Wissenschaft ähneln nach Nietzsche dem Gespinnst der Spinne, indem sie zart und fest genug sind, von den Reizen der Wirklichkeit nicht zerstört zu werden. Diese Ähnlichkeit besteht aber nicht nur in der Bauweise, sondern auch im Baustoff. „Begriffsdome“ (376, 26), Anschauungsformen der Welt, werden nicht mit der Methode der Biene gebaut, die ihren Baustoff, den Wachs, aus der Natur holt, sondern mit der der Spinne, die die Spinnfäden aus sich selbst

²² Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872). In: Nietzsche: *Werke*. Abt. III. Bd. 1. S. 57.

ÜBER NIETZSCHES BEGRIFF DER METAPHER

hervorbringt. Das bestimmt letzten Endes auch die Leistung der Wissenschaft. Sie entdeckt nichts, was sie nicht selbst versteckt hat. „Wenn wir gezwungen sind, alle Dinge nur unter diesen Formen zu begreifen, so ist es dann nicht mehr wunderbar, dass wir an allen Dingen eigentlich nur eben diese Formen begreifen“ (379, 33f.). So soll die neue Sprache eine Sprache sein, die im Gegensatz zur Sprache der Wissenschaft steht.

Statt „Begräbnisstätte(n) der Anschauung“ (380, 20) aus Begriffen zu bauen, sollte daher der neue Sprachbildner aus neuen Eigennamen eine neue Sprache schaffen, und zwar „dadurch, dass er neue Uebertragungen (...) hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmäßig folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist.“ (381, 9ff.) Und diesen Sprachgebrauch findet man „im [vorwissenschaftlichen] Mythos“ (381, 8), dieser Sprachgebrauch ergibt die „Kunst“ (381, 8). Die Erwähnung des Traumes verweist auf eine zusätzliche Funktion der Wissenschaft, und damit wird der Gegensatz zwischen den wissenschaftlichen Begriffskonstruktionen und den Konstruktionen der Mythen und der Kunst aus Metaphern als Eigennamen nicht nur ein struktureller. Die Wissenschaft ist ein fester Begriffsbau –

hier ist alles, soweit wir dringen, nach der Höhe der teleskopischen und nach der Tiefe der mikroskopischen Welt, so sicher, ausgebaut, endlos, gesetzmässig und ohne Lücken; die Wissenschaft wird ewig in diesen Schächten mit Erfolg zu graben haben und alles Gefundene wird zusammenstimmen und sich nicht widersprechen (379, 5ff.)

– und als Begriffsbau ist sie auch eine „Zwingburg“ (381, 5) für den unersättlichen Trieb zur Metaphernbildung des Menschen.

Mehr noch: Da es keinen Kausalzusammenhang zwischen den einzelnen Sphären gibt, kann der Sprachbildner eigentlich keinen Unterschied machen zwischen den Bildern, die ihm aus der Sphäre der Dinge durch Reize übertragen wurden, und zwischen den Bildern, die das Bewusstsein selbst produziert. Es wird daher festgestellt:

An sich ist ja der wache Mensch nur durch das starre und regelmässige Begriffsgespinnst darüber im Klaren, daß er wache, und kommt eben deshalb mitunter in den Glauben, er träume, wenn jenes Begriffsgespinnst einmal durch die Kunst zerrissen wird. (381, 14ff.)

4. Kontexte der sprachphilosophischen Ansichten Nietzsches und die Quellen seines Sprachgebrauchs

Zusammenfassend können wir sagen: Der 29-jährige Nietzsche hält keine andere Sprache als eine metaphorische für möglich. Das selbstverschuldete, durch Vergessen entstandene Unwissen über diesen Umstand führte zu einer moralischen Definition der 'Wahrheit' und der 'Lüge' und zu einer Überbewertung der Wissenschaft als selbstproduziertes Werkzeug des Erkennens. Darum fordert Nietzsche die Zerstörung der Begriffsbauten der Wissenschaft und die Wiederbelebung der Sprache der Mythen in der Kunst. Damit könnten mindestens die durch das Vergessen entstandenen Fehleinschätzungen behoben werden. Es sei hier noch bemerkt, dass ein anderer junger Mann, noch vier Jahre jünger als Nietzsche, zu dieser Zeit an einem Programm in Deutschland arbeitet, das eine diametral *entgegengesetzte* Rich-

tung einschlägt. Er heißt Gottlob Frege: In dem Jahr, in dem Nietzsche seinen Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* in Basel schreibt, verteidigt er seine Doktorarbeit *Über eine geometrische Darstellung der imaginären Gebilde der Ebene*²³ in Jena. Und sechs Jahre später erscheint sein Buch, das die Logik revolutionierte, um den Begriffsbau der Mathematik noch fester zu machen. Es trägt den bezeichnenden Titel: *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*.²⁴ Es wäre interessant, seine Termini für die Beschreibung der Sprache mit denen von Nietzsche zu vergleichen. Man könnte auf diesem Wege vielleicht feststellen, in welchem Grade gewisse Ausdrücke, oder gar das ganze System von Nietzsche, bereits „traumhaft“ sind. Es wäre auch aufschlussreich, die Beispiele von Nietzsche mit Hilfe des Begriffsapparats von Frege zu analysieren. Wie etwa eines der Argumente für die Willkürlichkeit der Benennungen:

Wir reden von einer Schlange: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzugungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges! (372, 33f.)

²³ Frege, Gottlob: *Über eine geometrische Darstellung der imaginären Gebilde der Ebene*. Jena 1873.

²⁴ Frege, Gottlob: *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*. Halle a. S. 1879.

(Freilich kann uns in diesem Zusammenhang bereits der klassische Zweig der Sprachwissenschaft, die Etymologie die Information geben, dass historisch Wurm und Schlange synonym waren.²⁵)

Um eine solche Analyse durchführen zu können, sollte die Terminologie von Nietzsche noch genauer überprüft werden, nicht zuletzt unter dem Aspekt ihrer Einbettung in der philosophischen Tradition. Wenn wir annehmen, dass diese Tradition durch die metaphorische Ausdrucksweise des Essays bereits unterlaufen wurde, sollte auch geklärt werden, wie lebendig oder leblos, wie neu oder erstarrt die metaphorischen Ausdrücke im engeren Sinne sind.

Hier können nur einige Beispiele gegeben werden. Beginnen wir mit der Stelle, wo Nietzsche die drei Sphären bestimmt, die bei der Entstehung der Sprache eine Rolle spielen. Wir haben gesehen, dass der Wahrheitsgehalt der Sprache durch den Umstand unreparabel vermindert zu sein scheint, dass die vierte Sphäre, die des Ding an sich, an der Sprachbildung nicht teilnimmt. Das trägt dazu bei, dass die Sprache des Menschen ein Verhältnis zur Wahrheit im außermoralischen Sinne hat wie die Chladnischen Klangfiguren zur Musik für einen Tauben. In welchem Sinne spricht aber hier Nietzsche über die Sphäre „Ding an sich“? Ist dieser Terminus aus dem philosophischen

²⁵ „Wurm (m) sich kriechend fortbewegendes Tier. Die gemeingerm. Tierbezeichnung ahd. (8. Jh.), mhd. *wurm* für jedes sich kriechend fortbewegende Geschöpf wie ‘Wurm’, ‘Made’, ‘Raupe’, ‘Insekt’, ‘Schlange’, ‘Drache’ (...). Wurm bezeichnete lange Zeit (in Volkssprache und Mundart noch heute) jedes sich kriechend fortbewegende Lebewesen.“ (*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bde. Berlin: Akademie Verlag 1989, S. 1996f.) „Schlange (f) Der Name des Kriechtieres ahd, slango m. (9. Jh.) mhd. *slange* m. (md. f.) ‘Schlange’, ‘Drache’ auch ‘Teufel’ (...) steht im Ablaut zu dem (...) Verb ‘schlingen’ in seiner Bedeutung ‘sich schlängeld winden, kriechen’. Er verdrängt (als Tabuwort?) alte Bezeichnungen wie (...) *Wurm*.“ (a.a.O. S. 1527.)

System von Immanuel Kant oder aus dem von Arthur Schopenhauer übernommen? Wenn wir das System von Kant als Folie für seine Erörterungen nehmen, können wir Nietzsche beipflichten, wenn er im Bezug auf die Chladnischen Klangfiguren und des tauben Menschen meint: „so geht es uns allen mit der Sprache“ (373, 13ff.). Wenn wir aber das System von Schopenhauer zu Grunde legen, dann ist die Sphäre des Ding an sich kein ‘schwarzes Loch’, aus dem uns keine Information erreichen kann. Diese Sphäre ist zwar für die Wissenschaften auch nach Schopenhauers Auffassung unerreichbar, sie ist sogar für die Künste unerreichbar, die bei Schopenhauer von der Architektur bis zur Tragödie nach ihrer Abbildungsfähigkeit hierarchisiert sind. Allerdings gibt es eine Ausnahme unter den Kunstarten: Die Sphäre des „Ding an sich“ ist für die Musik erreichbar, die ihre Sonderstellung gerade durch diese ihre Fähigkeit verdient. Die Sprache der Musik ist nämlich diejenige „ganz allgemeine Sprache“,²⁶ die ohne die Metaphern, ohne die Sprünge zwischen „Urform[en]“ (374, 7f.), „Urerlebniss(e)“ (373, 32) und „(Traum-)bilder“ (370, 29; 373, 11), unmittelbar bis zum Willen, zum Ding an sich im Schopenhauerschen Sinne, vorstößt. „So ist die Musik“ – schreibt Schopenhauer – „auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen.“²⁷ Folglich „können wir die erscheinende Welt (...) und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke der selben Sache ansehen.“²⁸

²⁶ Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1819; 1844). In: Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Eduard Griesbach Bd. I, II, Leipzig: Insel Verlag 1905, S. 344. (Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe.)

²⁷ a.a.O. S. 346.

²⁸ a.a.O. S. 352.

Schopenhauer versucht sogar, die Sprache der Musik mit der 'Sprache der Natur' in einem System der Analogien in Einklang zu bringen, das heißt, die Hierarchie einer Sphäre, der Sphäre der Natur, mit Hilfe von Übertragungen, auf eine andere Hierarchie einer anderen Sphäre, der der Musik, abzubilden. Es lohnt sich, diese Operation zu verfolgen, denn sie führt uns unerwartet auf eine Spur, die uns wieder zu Nietzsches Text bringt. Schopenhauer beginnt das Abbilden musikalischer Phänomene auf Phänomene der Natur mit der Aussage: „Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten“²⁹, und gelangt über Phänomene, die die verschiedenen Stufen der Musiksprache und der Natur bilden, bis zu der höchsten: „Endlich in der *Melodie*, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhang *eines* Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen.“³⁰ Die Analogie als Grundlage für die Verschiebungen und Übertragungen geht nach Schopenhauer so weit, dass der Gegensatz zwischen der teleologischen Harmonie unter den Arten der Natur und dem unbarmherzigen Kampf um die Existenz unter den Individuen auch in der Musik zum Vorschein kommt.³¹ Und in diesem Zusammenhang taucht plötzlich auch der Name Chladni auf: „Nämlich ein vollkommen

²⁹ a.a.O. S. 346.

³⁰ a.a.O. S. 348.

³¹ Schopenhauer zitiert Plautus: „homo homini lupus“ (Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. S. 212.) im Sinne, wie später Nietzsche Hobbes zitieren wird: „bellum omnium contra omnes“ (371, 22f.)

reines harmonisches System der Töne ist nicht nur physisch, sondern sogar schon arithmetisch unmöglich (...) Man sehe hierüber Chladni's *Akustik*, §. 30, und dessen 'Kurze Übersicht der Schall- und Kanglehre', S. 12."³²

Nicht nur der gewichtige Terminus des 'Ding an sich' rückt Schopenhauers Hauptwerk in die Nähe von Nietzsches Essay, auch der zarte Faden des Materials eines Vergleichs verbindet es mit ihm. Eine genauere Analyse sollte jedoch nicht die Musiktheorie, sondern die Sprachtheorie von Schopenhauer und die wichtigsten Aussagen des sprachtheoretischen Essays von Nietzsche gegeneinander abwägen. Von hier aus wäre es möglich, auch das Verhältnis zwischen Musik und Tragödie bei Schopenhauer und *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und den Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* von Nietzsche unter einem neuen Aspekt in Verbindung zu bringen. Damit kämen die theoretischen Arbeiten über den selben Gegenstand und die musikalische Praxis von Richard Wagner in unseren Gesichtskreis, die zeitlich zwischen der ersten Fassung von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* und den ersten Arbeiten von Nietzsche entstanden sind. Aber wir sollten den Rahmen unserer Überlegungen nicht sprengen. Ich möchte hier nur ein Beispiel anführen, wie bestimmte Ideen von Schopenhauer über die Leistung der Sprache bei Nietzsche im Text wieder auftauchen. Bleiben wir bei den Klangfiguren von Chladni! Sie kommen im zweiten Band, wo Schopenhauer Ergänzungen zu dem systematischen Teil des ersten Bandes hinzufügt, wieder vor. Es geht um die Leistung der Logik, der Syllogistik, als die Klangfiguren erneut Gegenstand eines Vergleiches werden:

³² Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. S. 357.

Übrigens (...) ist (...) zu bedenken, daß der Syllogismus im Gedankengange selbst besteht, die Worte und Sätze aber, durch welche man ihn ausdrückt, bloß die nachgebliebene Spur desselben bezeichnen: sie verhalten sich zu ihm, wie die Klangfiguren aus Sand zu den Tönen, deren Vibrationen sie darstellen.³³

Dass zwischen den verschiedenen Sphären der Erscheinungen schwer zu überbrückbare Risse bestehen, weiß schon Schopenhauer, nur die Bewertung dieser Risse fallen bei Nietzsche radikal anders aus als bei Schopenhauer. Man sollte die Frage stellen, wie weit die differierenden Bewertungen in der Sache selbst begründbar sind. Eine einfacher beantwortbare Frage ist, woher die Kenntnis, ja die Popularität des Physikers Chladni bei den Philosophen kommt? Die zarten, aber äußerst festen Fäden führen wieder einmal zu Goethe, wie schon Prometheus zu ihm geführt hat. Goethe kannte Chladni persönlich, nannte ihn eine „Zierde der Nation“,³⁴ nachdem er seine Akustik studiert hatte, und zwar auch im Bezug auf seine Farblehre, im Bezug auf einen wissenschaftlich-philosophischen Gegenstand also, der der Gegenstand der ersten Aussprachen zwischen Goethe und Schopenhauer war, und somit auch der Gegenstand des ersten Werkes nach Schopenhauers Promotion in Jena 1813 *Über das Sehn und die Farben* (1816) wurde. Zu Goethe führen vom Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* aber nicht nur über Schopenhauer, sondern auch über Johann Gottfried Herder und Johann Georg Hamann feine Fäden. Stand Schopenhauer vor allem unter dem Eindruck des späten Goethe, der die Grenzen des Menschen

³³ a.a.O. S. 819.

³⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: „Schicksal der Handschrift. Zur Morphologie“ (1817). In: Trunz, Erich (Hg.): *Goethes Werke*. München: Beck 1982. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden), Bd. 13. (1982) S. 105.

des späten Goethe, der die Grenzen des Menschen erkannt haben wollte und die polaren Gegensätze zu hierarchischer Harmonie zu ordnen versuchte, sind Herder und Hamann mehr Geburtshelfer des Sturm-und-Drang-Goethes. Gemeint ist der Autor des bereits zitierten Prometheus-Gedichts (1774), des Romans *Leiden des jungen Werthers* (1774), dessen Held der Dichterfreund Jacob Michael Reinhold Lenz als „gekreuzigten Prometheus“ verstand³⁵, und nicht zuletzt der Autor der Tragödie *Faust*, deren extrem lange Entstehungszeit bekanntlich von 1774 bis 1832 reicht, und so den jugendlichen Goethe mit dem alten verbindet. Es sollte natürlich in diesem Zusammenhang um die Sprachauffassung des Sturm und Drang gehen und um ihr Verhältnis zu Nietzsches Essay, in dem es zunächst genauso um den Ursprung der Sprache geht, wie in Herders Preisschrift aus dem Jahr 1770. Herder wollte in seiner Abhandlung die in französischer Sprache formulierten Fragen der Berliner Akademie beantworten, die er folgenderweise übersetzt hat: „Haben die Menschen, ihren Naturfähigkeiten überlassen, sich selbst Sprache erfinden können?“³⁶ „Auf welchem Wege der Mensch sich am Füglichsten hat Sprache erfinden können und müssen?“³⁷ Nicht nur das „Erfinden“, das im historischen Kontext im Gegensatz zu dem göttlichen Ursprung der Sprache steht, also nicht nur die Hypothese des menschlichen Ursprungs der Sprache, wovon Herder

³⁵ „Werther ist ein Bild, meine Herren, ein *gekreuzigter Prometheus*, an dessen Exempel ihr euch bespiegeln könnt.“ Lenz, Jacob Michael Reinhold: „Briefe über die Moralität der *Leiden des jungen Werthers*“ (1775/1918). In: Damm, Sigrid (Hg.): *Lenz*. Bd. II. Leipzig 1987, S. 685.

³⁶ Herder, Johann Gottfried: „Über den Ursprung der Sprache“ (1770/72). In: Herder, Johann Gottfried: *Ausgewählte Werke*. Bd. 4. Hg. v. Heinrich Kurz. (Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Angaben der Lesarten.) Hildburghausen 1871, S. 552.

³⁷ a.a.O. S. 610.

überzeugt war, ihn bewiesen zu haben, verbindet Nietzsches Essay mit dieser Preisschrift, sondern auch der *Zweck* des Erfindens. Herder meint nämlich, genauso wie später Nietzsche: Die Notwendigkeit, eine Sprache zu erfinden, stammt aus der Schwäche des Menschen den Tieren gegenüber. Die Sprache ist auch bei ihm ein Abwehrmechanismus des „Geschöpfs der Heerde, [sic], wie auch bei Nietzsche] der Gesellschaft“.³⁸ Wenn aber Herder die Fähigkeit des Menschen, aus seiner Not eine Tugend zu machen, überschätzt, dann steht Nietzsche auf der Seite Hamanns, der nur höhnisch über Herders angestrengten Optimismus lachen kann:

Gesetzt also auch, daß der Mensch *wie ein leerer Schlauch* auf die Welt käme: so macht doch eben dieser Mangel ihn zum Genus der Natur durch Erfahrungen und zur Gemeinschaft seines Geschlechts durch Überlieferungen desto fähiger.³⁹

Der Widerhall, die Übertragung bei Nietzsche lautet so: „Es ist nichts so verwerflich und gering in der Natur, was nicht durch einen kleinen Anhauch jener Kraft des Erkennens sofort *wie ein Schlauch* aufgeschwellt würde“.(369, 19ff.) In der Bewertung der Leistung des Sprachbildners zeigt sich bis in die Bildlichkeit des Sprachgebrauchs kein Unterschied zwischen Hamann und Nietzsche, die Gründe dafür sind aber unterschiedlich und miteinander unvereinbar. Hamann kritisiert seinen jüngeren Freund Herder aus einer Position, die wir als ‘Gottesnähe’ bezeichnen könnten, aus der Überzeugung des göttlichen Ursprungs der Sprache, Nietzsche übernimmt diese Kritik in der

³⁸ a.a.O. S. 622.

³⁹ Hamann, Johann Georg: „Philologische Einfälle und Zweifel.“ S. 226.

ÜBER NIETZSCHES BEGRIFF DER METAPHER

Position der 'Gottesferne', aus der Überzeugung des ungöttlichen, allzu menschlichen Ursprungs der Sprache. Viele zarte Fäden von Metaphern und Vergleichen verbinden auch diese drei Texte. Nicht nur Termini werden übernommen, im abgewandelten oder gleichen Sinn. Es wimmelt überall auch von Bienen und Spinnen und anderen Tierarten, bei Herder im tierischen Ernst, bei Hamann mit parodistischem Unterton.⁴⁰ Aber bleiben wir bei der Übertragung des „Schlauch“-Vergleichs von Nietzsche. Wie wir sahen, geht nur der erste Teil des Zitats auf Hamann zurück. Der zweite Teil: das *Aufschwellen* des Geringen durch die Einbildungen seines „Erkennens“ ruft die Gestalt des Faust in Goethes Tragödie auf. Der (Erd)geist sieht Faust, den verzweifelte(n) Wissenschaftler, wie Mephistopheles Faust, den verliebten jungen Mann sieht, nämlich „aufgebläht“. Zitieren wir zuerst Mephistopheles, wo exakt das Verb, das Nietzsche gebrauchen wird, vorkommt:

In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen,
Und Erd' und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit *sich aufschwellen lassen*,
Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
In stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen,
Bald liebewonniglich in alles überfließen,

⁴⁰ „Die Spinne webt mit der Kunst der Minerva“ (Herder: „Über den Ursprung der Sprache“. S. 564.); „Die Sprache ist das natürliche Organon des Verstandes, ein solcher Sinn der menschlichen Seele, wie sich die Sehkraft jener sensitiven Seele der Alten das Auge und der Instinct der Biene die Zelle baut.“ (Hamann: „Philologische Einfälle und Zweifel“. S. 236.); „die Erfindung der Sprache [sey] dem Menschen so wesentlich als der Spinne ihr Gewebe und der Biene ihr Honigbau“ (a.a.O. S.243.)

Verschwunden ganz der Erdensohn,
Und dann die hohe Intuition –⁴¹

Was Mephistopheles über den Verliebten ironisch sagt, meint der Erdgeist mit vollem Ernst über den Wissenschaftler:

Du flehst er atmend, mich zu schauen,
Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehn;
Mich neigt dein mächtig Seelenflehn,
Da bin ich! – Welch erbärmlich Grauen
Faßt Übermenschen dich! Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte, die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben?
Wo bist du, Faust, des Stimme mir erklang,
Der sich an mich mit allen Kräften drang?
Bist du es, der, von meinem Hauch umwittert,
In allen Lebenstiefen zittert,
Ein furchtsam weggekrümmter Wurm?⁴²

Durch die Ausdrücke „Intuition“ und „Wurm“ sind übrigens neue Fäden gezogen: man könnte das Weben fortsetzen, bis auf diesen „beweglichen Fundamenten (...) das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt.“ (376, 24ff.) Durch eine solche Sprachanalyse könnte in einem neuen Zusammenhang gezeigt werden – und das ist die eine Hypothese dieser Arbeit –, dass die Radikalität von Nietzsches Sprach- und

⁴¹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*. (Eine Tragödie. [Der Tragödie erster Teil.]) (1808) In: Trunz, Erich (Hg.): *Goethes Werke*. München: Beck 1982. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden), Bd. 3. (¹²1982) Z. 3283ff.

⁴² a.a.O. Z. 486ff.

Erkenntniskritik die Radikalität des Sturm und Drang ist, und zwar in einem gesteigerten Grad der Gegensätze, auf die die Faust-Dichtung von Goethe aufgebaut ist. Aber auch ohne die Ausführung dieser feineren und erweiterten Analyse kann auf Grund der hier dargestellten Zusammenhänge eingesehen werden, dass der Essay von Nietzsche kaum als Ausgangspunkt der kognitiven Metaphernforschung zu betrachten ist. Der Fall ist umgekehrt: Eine weitere Aufschließung der sprachlichen Schichten des Nietzsche-Essays würde unsere Kenntnisse daraufhin erweitern können, aus welchen Rudimenten vorangehender Werke der Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* aufgebaut ist, durch welche Übertragungen und Verschiebungen die begriffliche Struktur des Essays bestimmt wird. Aus den angeführten Beispielen kann aber ersichtlich werden, dass nicht nur der sprachphilosophische Inhalt nicht originell ist, sondern auch das Unterlaufen der Begriffssprache mehr durch starre, bereits angewandte, als durch neue, lebendige Metaphern versucht wird. Was der Essay von Nietzsche belebt, ist die aus dem Sturm-und-Drang-Faust herüber gerettete Seele, die unbegrenzte Sehnsucht nach einem Übermenschen, mit dem Geist zu sprechen, und die unbändige Intuition, wie Mephistopheles es meinte. Überlassen wir Nietzsche die letzten Worte mit unüberhörbarem Anklang an Goethes *Prometheus*:

Während der von Begriffen und Abstractionen geleitete Mensch durch diese das Unglück nur abwehrt, ohne selbst aus den Abstraktionen sich Glück zu erzwingen, während er nach möglichster Freiheit von Schmerzen trachtet, erntet der intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen, ausser der Abwehr des Uebels eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung. Freilich leidet er heftiger,

wenn er leidet; ja er leidet auch öfter, weil er aus der Erfahrung nicht zu lernen versteht und immer wieder in dieselbe Grube fällt, in die er einmal gefallen. Im Leide ist er dann ebenso unvernünftig wie im Glück, er schreit laut und hat keinen Trost. (383, 27ff.)

(2001)

Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten

Wenn wir sprach- und literaturwissenschaftliche Aspekte bei der Interpretation literarischer Texte behandeln wollen, sollte zunächst das uns als Thema Vorgegebene, das scheinbar Selbstverständliche „hinterfragt“ werden. Man sollte zum Beispiel fragen: Warum werden überhaupt literarische Texte interpretiert? Oder: Werden nur literarische Texte interpretiert? Oder: Gibt es andere Aspekte bei der Interpretation literarischer Texte als die sprach- und literaturwissenschaftlichen? Ich nehme an, die methodologische Eigenart des Geschäfts des interpretierenden Literaturwissenschaftlers, die natürlich auch von seinen Zielsetzungen und dem definierten Objektbereich mitbestimmt wird, kann erst in einem größeren Rahmen klar erfaßt werden. Handelt es sich nämlich um Interpretation im engeren oder in einem weiteren Sinne, ist sie nicht allein auf literarische Texte zu beschränken.

Wie bekannt, müssen nicht nur in literarischen Texten bestimmte Wörter, Wortgefüge oder sogar größere Textteile philologisch erklärt bzw. kommentiert werden.

Wie bekannt, wird im philosophischen, im allgemeinen wissenschaftssprachlichen Wortgebrauch oft auch dann über Interpretation gesprochen, wenn ein konkreter Sachverhalt in allgemeine Zusammenhänge eingeordnet werden soll. In diesem weiteren Sinne handelt es sich um eine Interpretation, wenn ein Sachverhalt als Fall einer allgemein auftretenden Erscheinung dargestellt wird. In diesem weiteren Sinne handelt es sich um eine Interpretation, wenn ein Sachverhalt aus *Naturgesetzen* und deren Randbedingungen abgeleitet wird. In diesem weiteren Sinne handelt es sich um eine Interpretation, wenn einem Sachverhalt *Intentionen*, die mit seiner Existenz verbunden sind, oder *Normen*, die mit seiner Hervorbringung oder Erhaltung erfüllt

werden sollen, oder *Werten*, die mit ihm realisiert werden sollen, zugeordnet werden.

Wie man sieht, kommt man durch *Hinterfragen* schwer *voran*: Ich sollte endlich festlegen, in welchem Sinne hier über Interpretation von Texten gesprochen wird. Ich kann zunächst eine negative Bestimmung geben: Interpretation wird von mir nicht im engeren, d.h. philologischen Sinne gesehen. Was mich interessiert, ist der – mit oder ohne Hilfe eines Kommentars – bereits *verstandene* Text. Ein Text gilt in unserer Terminologie als verstanden, wenn der Leser glaubt, die Sachverhalte geistig rekonstruieren zu können, die der Text darstellt. (Ob das, was er konstruiert hat, durch den Text vermittelt ist oder nicht, sei zunächst dahingestellt.) Das Gefüge der so konstruierten Sachverhalte bildet eine spezifische Welt, die hier *Textwelt* genannt werden soll. Was nun eine Interpretation braucht, und zwar in einem weiteren, d. h. philosophischen Sinne, ist die Existenz eines konkreten, textweltproduzierenden Textes: Worin besteht der Grund für seine Entstehung? Welcher Intention verdankt der Text seine Existenz?

Indem hier versucht wird, einzeln zu ermittelnde Intentionen eines jeglichen Textproduzenten auf mögliche Gründe der Entstehung aller Texte zurückzuführen, sollte zunächst das in unserer Ausgangsthese Mitgemeinte explizit gemacht werden. Verstandene Texte bestehen aus verstandenen Sätzen, verstandene Sätze enthalten Aussagen, und genau die können wahr oder falsch sein. Die Frage nach dem möglichen Grund der Entstehung eines Textes kann also durch Anwendung des Kriteriums „Wahrheitsgehalt“ geklärt werden. Und das Kriterium des Wahrheitsgehalts ergibt eine für die Literaturwissenschaft höchst bedeutsame Einordnung der Texte in zwei Klassen. Geht man nämlich davon aus, daß der Grund für die Entstehung eines konkreten Textes im Repräsentationswillen eines auch von die-

ZUR FRAGE DER INTERPRETATION VON HANDLUNGEN

sem Text unabhängig vorhandenen Gefüges von Sachverhalten ist, kommt man zu einer Klasse der Texte, zur Klasse der *nicht-fiktionalen Texte*. Geht man aber davon aus, daß die dargestellten Sachverhalte keine relevanten Entsprechungen in der vom gegebenen Text unabhängig erreichbaren Welt, in der *Erfahrungswelt*, haben, kommt man zu einer anderen Klasse der Texte, zur Klasse der *fiktionalen Texte*. (Alle Texte können also theoretisch beiden Klassen zugeordnet werden!)

Nun können wir sagen: *literarische Texte* sind immer fiktionalen Texte, der Literaturwissenschaftler beschäftigt sich mit Texten, bei denen er annehmen kann, daß sie entstanden sind, um eine Textwelt – und *allein* eine Textwelt – zu repräsentieren.

Viele – wenn nicht alle – Eigenarten seines Geschäfts haben darin ihre Wurzel.

Der Gegenstand des Literaturwissenschaftlers ist also die *Textwelt*, im Gegensatz zum Naturwissenschaftler oder zum Sozialwissenschaftler, deren Gegenstand, auch dann, wenn sie sich mit Texten beschäftigen, die *Erfahrungswelt* ist. Diese einfache Feststellung hat bedeutsame Folgen, die hier jedoch nur bruchstückhaft und flüchtig erwähnt werden können.

Aus der Nicht-Fiktionalität eines Textes folgt zum Beispiel, daß angenommen werden kann, daß die Erfahrungswelt, die in der Textwelt erscheint, nicht allein durch diesen einen Text abgebildet werden kann. Man kann also Texte, denen ein bestimmter Ausschnitt der Erfahrungswelt (als Modell) zuzuordnen ist, in einer Klasse zusammenfassen. Dies ist jedoch im Falle literarischer Texte nicht möglich: Zu jeder Textwelt gehört nun ein einziger Text, obwohl durch Übersetzungen, Dramatisierungen, Adaptionen, kurz: die durch Bearbeitungen jeglicher Art entstandenen Varianten einer Textwelt zeigen, daß auch fiktionalen Texte nicht unbedingt nur vereinzelt betrachtet werden können und dürfen.

Gegenüber diesem Problemkomplex der *Intertextualität* fiktiver und nichtfiktiver Texte scheint aber die Frage grundlegender zu sein, zu welchem Ende man Textwelten studiert, wenn man in ihnen bzw. durch sie nicht die Erfahrungswelt studiert. Es genügt nicht, auf die jahrtausendealte Praxis der Beschäftigung mit Literatur hinzuweisen. Wir brauchen eine theoretische Antwort auf diese Frage, denn erst dann, wenn wir wissen, warum wir etwas tun, können wir wissen, wie wir etwas zu tun haben.

Die Frage nach dem Sinn der Beschäftigung mit literarischen Texten finden wir – wie ja bekannt ist – bereits in Platons Philosophie mit aller Schärfe formuliert.¹ Es sollte daher hier der Hinweis genügen, daß ihre positive Beantwortung von seinem Schüler Aristoteles bis heute einen akzeptablen Ausgangspunkt für die Lösung der in diesem Zusammenhang entstehenden Probleme bildet.²

Wenn wir also mit Aristoteles – und im Gegensatz zu Platon – in den literarisch-fiktionalen Texten nicht etwas Zweitrangiges sehen, bleibt noch die weitere grundlegende Frage, ob Textwelten ihre Erforscher vor eine andere Herausforderung stellen als die Erfahrungswelten. In mancher Hinsicht kann man diese Frage negativ beantworten. Denn Erfahrungswelten wie Textwelten müssen zunächst von der Wissenschaft als „real existierende“, d.h. als (ontisch) notwendige und nicht bloß scheinbare, ausgewiesen werden. Auch in diesem Zusammenhang können wir auf Aristoteles hinweisen, der die modallogische Implikation: „Was ist, ist notwendigerweise“ als falsch betrachtet hat. „Was ist, ist [nämlich] notwendigerweise [erst dann], wenn es

¹ Gemeint ist das 10. Kapitel des Dialogs *Der Staat* (*Politeia*).

² Vgl. das 9. Kapitel der *Poetik*.

ZUR FRAGE DER INTERPRETATION VON HANDLUNGEN

ist”³, oder wie Immanuel Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* formuliert: „Alles was geschieht, ist hypothetisch notwendig.”⁴

Die Richtigkeit der (ontologischen) Hypothese aber, daß das Dasein und das Sosein, also der spezifische Aufbau der Erfahrungswelt bzw. einer Textwelt (unter bestimmten Aspekten) notwendig ist, kann bewiesen werden, indem dieser Aufbau aus Gesetzen und deren Randbedingungen abgeleitet wird. Anders formuliert, alles, was ist, existiert in einem bestimmten Zustand nicht zufällig bzw. nichts ist willkürlich, „nichts geschieht durch ein blindes Ungefähr”.⁵ Diese Auffassung beruht auf der Annahme, daß wahrgenommene Sachverhalte Teile eines Ganzen sind, wobei das Ganze als eine durch Gesetze strukturierte Einheit zu verstehen ist.

Fragt man nach der Allgemeingültigkeit dieser Annahme, stößt man auf interessante Probleme. In den Naturwissenschaften scheint die Annahme der Einheit der Erfahrungswelt in der Praxis unangefochten gültig zu sein. In den Sozialwissenschaften dagegen, in denen versucht wird, dem Handeln des Menschen bestimmte Sinngehalte zuzuordnen, spricht man über Notwendigkeit im naturwissenschaftlichen Sinne nur dann, wenn der Mensch seine Handlungsfähigkeit verliert. Die angenommene Freiheit des Willens soll im Normalfall in Intentionen bzw. in Setzen von Normen und Werten erfaßt werden. So gesehen, gibt es zwischen erklärenden Naturwissenschaften und den verstehenden Sozialwissenschaften einen grundlegenden Unterschied, der auch in unserer Problemstellung nicht unbeachtet bleiben

³ *Vom Satz* (Peri hermeneias. Das 2. Buch in Organon.) Kapitel 9. 19a.

⁴ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. 2. Aufl. 1787. S. 280. (Die Seitenpaginierung ist die des Kantschen Originals. Vgl. *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe. Bd. 3. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1968, S. 194).

⁵ ebd.

darf. Denn es scheint auf der Hand zu liegen, daß die (Text)Welten, die der Literaturwissenschaftler interpretiert, mit den (Erfahrungs)Welten, die von den Sozialwissenschaften interpretiert werden, (am ehesten) gleichzusetzen sind. Die für uns wünschenswerte Einheit der Wissenschaften ist jedoch in einem System, in dem die Erfahrungswelt als Ergebnis einer Handlung erklärt wird, ohne weiteres konstruierbar. So hat Gottfried Wilhelm Leibniz die kausale Notwendigkeit auf die moralische Notwendigkeit Gottes zurückgeführt, wonach Gott als Schöpfer (analytisch notwendigerweise) die „vollkommenste Welt“ wählt, eine Ordnung, die „die einfachste den Hypothesen nach, aber die reichste den Erscheinungen nach“⁶ ist.

Will man das Leibnizsche philosophische System, das am Anfang jener wissenschaftlich-theoretischen Entwicklung steht, die gemeinhin als Aufklärung bezeichnet wird, als „aufgeklärter“ Mensch nicht mehr akzeptieren, bleibt eine Erkenntnis, die sich gerade im Laufe der Herausbildung der klassischen deutschen Ästhetik im 18. Jahrhundert befestigt hat, unangefochten: Die Erkenntnis nämlich, daß der Autor eines literarischen Textes „der kleine Gott“ seiner Textwelt(en) ist: Er will in jedem seiner Werke eine bestmögliche Ordnung der möglichen Ordnungen schaffen. Im Autorbegriff des Literaturwissenschaftlers ist der Vollkommenheitsanspruch genauso analytisch enthalten wie in dem Gottesbegriff des Theologen, und was vorher noch auf der Hand zu liegen schien, wird in diesem Sinne gar nicht selbstverständlich. Nicht die Naturwissenschaften ihrerseits stehen den Sozialwissenschaften und den Literaturwissenschaften anderer-

⁶ „(...) le plus simple en hypothèses et le plus riche en phénomènes“. Un petit discours de métaphysique. § 6 (Kleine metaphysische Abhandlung.) In: Gerhardt, Carl Immanuel (Hg.): *Die philosophischen Schriften*. Bd. 4. Hildesheim: Olms, S. 431.

ZUR FRAGE DER INTERPRETATION VON HANDLUNGEN

seits gegenüber, sondern – überraschend genug – die *Naturwissenschaften stehen im Verein* mit der *Literaturwissenschaft* zu den *Sozialwissenschaften* im Gegensatz. Nur die beiden erstgenannten sind nämlich in der Lage, ihre Gegenstände als geschlossene Einheiten, als Ganzes zu interpretieren, und das heißt, sie aufgrund von *Gesetzen* des Aufbaus und nicht aufgrund von *Intentionen* der Handelnden zu erklären.

Vom Betrachter, vom Rezipienten einer Textwelt her gesehen sind die Regeln, denen ein Individuum folgt, wie Naturgesetze jener Welt, in der dieses Individuum agiert. Von hier aus ist eine ihrer möglichen, wenn nicht sogar die wichtigste Funktion der handelnde Menschen darstellenden Literatur zu verstehen. Sie besteht in der Darstellung von Welten, in denen die Handlung determinierenden Normen und Werte wie Naturgesetze gelten. Und von hier aus ist einzusehen, daß die Textwelt, indem sie erklärt wird, und soweit sie erklärt wird, zu einer möglichen Welt wird kraft der in ihr kausal wirkenden moralischen, d.i. deontischen („Wie es sein soll“-)Gesetze. Demzufolge liegt die *Ebene der Alternation* zwischen möglichen Welten nicht primär auf der Ebene der Sachverhalte als Alternativen zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Welten, sondern auf der *Ebene der Gesetze* dieser Welten; zumal die Normen des Verhaltens nach „aufgeklärter“ Auffassung auch in der Erfahrungswelt Schöpfungen sind, Fiktionen also, die nicht etwas Vorgegebenes zu repräsentieren haben.

Welche weiteren Folgerungen haben diese Einsichten auf die Methodologie der Interpretation von Handlungen in literarischen Werken?

Die aus praktischen Gründen kurz bemessene Zeit eines Vortrags erlaubt mir nicht, hier ins Detail zu gehen. Trotzdem möchte ich eine der wichtigsten Folgerungen noch unbedingt erwähnen, die ihre Illustration in der Gedicht-Analyse meines

Kollegen, Herrn Dr. Csúri⁷ erhalten soll. Die Folgerung, um die es hier geht, kann kurz so formuliert werden: *Interpretationen von literarischen Texten sind ihrem theoretischen Status nach Textwelterklärungen*. Erklärungen sind freilich nur aufgrund von Theorien möglich. Die Erklärungstheorie soll die Konstruktionsgesetze einer Welt von handelnden Menschen enthalten, d.h. die Gesetze für die Konstruierung der zu erklärenden Textwelt als möglicher Welt. *Die Gesetze als Prinzipien der Konstruierung sind zugleich die Prinzipien der Analyse*: aus den einfachsten Hypothesen soll der Reichtum der Erscheinungen in einer Textwelt erklärt werden.

(1988)

⁷Siehe den Beitrag von Csúri, Károly: Ein Weg zu semantisch-poetischen Strukturen (am Beispiel von Gottfried Benns „Untergrundbahn“ In: Petőfi, S. János & Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske 1988, S. 351–386. (Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62.)

Eine Grammatik für die Strukturbeschreibung der „Böll-Romane“. Einführung zur Erklärung des Aufbaus von *Und sagte kein einziges Wort*

Seit dem Streit zwischen Platon und Aristoteles über die Rolle der Dichtkunst wird in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder die Frage gestellt: Fördern oder verhindern poetische Werke die Erkenntnis? Die Antwort von Aristoteles ist bekanntlich positiv: Die Dichtkunst als sprachliches Festhalten möglicher Welten ist philosophischer als die Geschichtsschreibung, die den Lauf der Dinge in ihrer Einmaligkeit aufzeichnet. Das Gewicht dieser Aussage können wir besser erwägen, wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass die Geschichtsschreibung in der Antike nicht als ein Zweig der Philosophie betrachtet wurde. Denn Wissen über das Einzelne ist eine Frage des Erlernens und nicht die des Erkennens. Kein Zufall, dass es im Altgriechischen Sprechweisen gab, die alles 'Erlernbare' unter einem Namen zusammengefasst haben. So wurde die Geschichtsschreibung und die Lehre von Zahlen und Raumgrößen 'mathema' genannt, im Gegensatz zu anderen Gebieten des Wissens, für die Einzelphänomene zunächst als 'zu Erklärende' galten. Das Erklären, genauso wie die Feststellung des Möglichen, hängen aber vom Erkennen allgemeiner Prinzipien ab, die das Mögliche im Modus der Realisation (Einzelfall) oder im Modus der Potentialität (mögliche Fälle) begründen. So entsteht 'episteme' – wohlbegründetes Wissen. Unter diesem Aspekt bedeutet die Ablehnung der Dichtkunst durch Platon nicht nur eine Einreihung der poetischen Werke in die Reihe des Erlernbaren. Vielmehr geht es darum, dass das Erlernbare von zweifelhafter Qualität ist.

Diese Beurteilung des Poetischen rechtfertigt die Deutung des Ausdrucks 'Dichtung und Wahrheit' als Gegensatzpaar. Sie rechtfertigt das Denkschema, wonach die Entwicklung einer

Disziplin von (Fehlerhaft-)Beschreibender zur (Theoretisch-)Erklärenden mit der Trennung vom Bereich der Dichtkunst und mit einem Wechsel zum Bereich der Wissenschaft identisch ist. Die Geschichte der Sprachwissenschaft kennt auch dieses Schema. Ein Vorkämpfer der theoretischen Sprachwissenschaft, Louis Trolle Hjelmslev, schreibt in seinem 1943 publizierten Werk über die Grundlage einer Sprachtheorie:

„Man muß sich vergegenwärtigen, dass für die Darstellung geisteswissenschaftlicher Phänomene die Wahl besteht zwischen Dichtung und Wissenschaft; zwischen dichterischer Behandlung als einziger Möglichkeit einerseits und dichterischer und wissenschaftlicher Behandlung als zwei koordinierten Formen der Beschreibung andererseits.“¹

Die virulente Langlebigkeit dieses Schemas erscheint uns in der Sprachwissenschaft besonders paradox, auch dann, wenn sich die Sprache zunächst als etwas Erlernbares zeigt. Denn gerade Aristoteles kann als Begründer der theoretischen Textlinguistik angesehen werden, indem er in seiner Poetik als erster gezeigt hat, wann eine Verbindung von Sätzen als eine Einheit zu betrachten ist. Einen Satz (logos, einfach) betrachtet er als eine Einheit von Wörtern dadurch, dass der Satz eine Aussage über einen einzigen Gegenstand ist. Aber auch eine Reihe von Sätzen kann nach Aristoteles eine Einheit, einen Text (logos, zusammengesetzt) bilden. Dies ist erreicht, wenn sie eine Aussage über einen einzigen Gegenstand ist, den er für poetische Werke als

¹ Hjelmslev, Louis Trolle: *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. [Omkring sprogteoriens grundlaeggelse.] Übersetzt von Rudi Keller, Ursula Scharf und Georg Stötzel. München: Max Hueber 1974, S. 13.

Fabel (mythos) bestimmt. Welche Bedingungen soll eine Fabel erfüllen, damit sie eine Einheit bildet, wird wiederum durch eine Theorie in der Poetik definiert.

Ein Text vermittelt also nicht nur Erlernbares, sondern auch Erkenntnisse über ein Ganzes, wenn er ein poetisches Werk ist. Die Aufgabe der Theorie ist zu zeigen, durch welche Eigenschaften sich die dargestellten Ereignisse als Teile einer einheitlichen Fabel ausweisen. Ereignisse schließen in poetischen Werken Handelnde begrifflich ein. Indem man im Rahmen einer Theorie Prinzipien bestimmt, die den Aufbau der untersuchten Fabel determinieren sollen, kommt man zu Erkenntnissen über ein System möglicher Handlungsnormen. In diesem Sinne liegt die Erkenntnis, die wir durch die Untersuchung von poetischen Werken gewinnen können, im ethischen Bereich. Das Wohlgeordnetsein der Ereignisse kann zugleich einen ästhetischen Genuss bereiten.

Mit diesen Überlegungen im Hintergrund soll jetzt eine Methode für die Analyse eines Böll-Romans vorgestellt werden, die zugleich auch den allgemeinsten Forderungen von Hjelmslev an eine wissenschaftliche Untersuchung genüge tun.²

² Hjelmslev fordert unter anderem die Anerkennung der folgenden Grundsätze: (1) Jedem Verlauf entspricht ein System, mit dem der Verlauf sich analysieren und beschreiben läßt. (2) Jeder Verlauf ist eine Zusammensetzung einer begrenzten Anzahl von Elementen, die in verschiedenen Kombinationen wiederkehren. (3) Elemente mit gleichartigen Kombinationsmöglichkeiten sind in Klassen zu ordnen. (4) Auf Grund der vorhandenen Kombinationsmöglichkeiten ist das Kalkül aller möglichen Kombinationen zu erstellen. ebd.

1. Termini für die Beschreibung der Handlung und ihrer Abbildungen

Im folgenden wird ein System von Termini eingeführt, mit deren Hilfe *Böll-Handlungen* als Modelle zur Erklärung von Romanen von Heinrich Böll zu konstruieren sind. Nach dieser Terminologie soll zwischen dem Text und der fiktiven Welt des poetischen Werkes unterschieden werden. Die fiktive Welt wird durch den Text repräsentiert: Der Leser konstruiert sie im Akt des Verstehens des Textes.

Da die wichtigste Komponente eines jeden Romans eine *Ereignisreihe* ist, stellt das abstrakteste Modell eines Romans eine minimale *Handlung* dar. Sie ist wiederum aus *Grundeinheiten* (GE) aufgebaut, die nach Ergänzungsbedürftigkeit unterscheidbar sind. Der eine Typ ist geschlossen, aber ergänzungsfähig (GE_{Bg}). Der andere Typ ist offen, ergänzungsbedürftig (GE_{Bo}). Die geschlossene, aber *ergänzungsfähige* Grundeinheit kann als eine Veränderungsrelation zwischen zwei *Zuständen* definiert werden. Ein Zustand ist ein vom Wissenschaftler konstruierter Sachverhalt, dessen durch Eigenschaften und Relationen näher bestimmbare 'Objekte' *Figuren* heißen.

Eine Grundeinheit GE_{Bg} ist mit den folgenden zwei *Zuständen* und ihrer Relation zueinander definiert: Im ersten Zustand Z_1 der Grundeinheit GE_{Bg} kommen die *Figuren* F_a und F_b vor. Zwischen den Figuren F_a und F_b besteht die Relation des 'Getrenntseins' (G). Der zweite Zustand Z_2 wird durch die Aufhebung des Getrenntseins zwischen den Figuren F_a und F_b und durch die Ergänzung des Figurenbestandes mit der Figur F_c etabliert. Die neue Relation zwischen F_a und F_b in Z_2 heißt 'Vereinigtsein' (V). Die Relation zwischen F_c und (F_a, F_b) ist die von Befehlshaber und Befehlsverweigerer, wobei die Anordnung, die von F_c an (F_a, F_b) gegeben ist, mit der Anforderung 'Ihr sollt euch trennen'

umgeschrieben werden kann. F_a und F_b wird auch als *Figuren-paar*, F_c als *Konfliktfigur* ('Widersacher') der Grundeinheit der Handlung genannt. Z_1 heißt *Anfangszustand*; Z_2 , der auf Z_1 folgt, heißt *Endzustand* der Grundeinheit. Der Anfangszustand als Wert-qualität ist *negativ*, der Endzustand ist dagegen *positiv*. Die Grundeinheit GE_{Bg} kann demnach folgendermaßen notiert werden:

$$GE_{Bg} = G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c)$$

wobei das Zeichen \rightarrow die *Veränderungen* in der Relation zwischen den Figuren bzw. in der Zahl der Figuren angibt.

Die Grundeinheit GE_{Bo} kann man mit Hilfe einer *Umkehrung* der Relation zwischen F_c und (F_a, F_b) im Zustand Z_2 konstruieren. Das heißt, es kann – alternierend zur GE_{Bg} – auch ein Sachverhalt als Zustand Z_2 angenommen werden, in dem das Figuren-paar den Befehl der Konfliktfigur nicht verweigert, sondern befolgt. So hört Z_2 aber auf, ein Endzustand zu sein: Wenn F_a und F_b die Anordnung 'Ihr sollt euch trennen' Folge leisten, wird ein Zustand Z_3 erreicht, der inhaltlich mit Z_1 identisch ist. Es handelt sich also formal um eine *Wiederholungstransformation*, die man mit Hilfe der eingeführten Symbole wie folgt notieren kann:

$$GE_{Bo} = G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c) \rightarrow G(F_a, F_b).$$

Die minimale Böll-Handlung H_B besteht nun entweder aus einer offenen und einer geschlossenen Grundeinheit oder aus zwei offenen Grundeinheiten.

Die GE_{Bo} mit drei Zuständen als Komponenten wird als eine *Vorgeschichte* in einer Handlung H_B genannt, weil auf jeden $G(F_a, F_b)$ -Zustand wieder ein $V(F_a, F_b, F_c)$ -Zustand folgen kann. Die Kette der Vorgeschichten würde sich theoretisch beliebig lang fortsetzen lassen: Die Verknüpfung erfolgt durch den Zu-

stand Z_3 , beziehungsweise durch Zustände, deren Symbole mit ungerader Indexzahl, die größer als 3 ist, bezeichnet sind. Ein solcher Zustand ist nämlich der Endzustand einer Vorgeschichte und fungiert zugleich als der Anfangszustand der nächsten Vorgeschichte. Bewirkt F_c die Trennung nicht mehr, spricht man bezüglich der letzten zwei Zustände über eine *Schlussgeschichte* in einer Handlung H_B . Eine Vorgeschichte oder Schlussgeschichte bildet eine *Phase* der Handlung H_B . H_B ist *offen*, wenn sie ausschließlich aus Vorgeschichten besteht (H_{Bo}), sonst ist sie *geschlossen* (H_{Bg}). Offene Handlungen repräsentieren negative, geschlossene dagegen positive Wertqualitäten. Die Komplexität (und dadurch die Erklärungskraft) der Handlung H_B kann durch Substitution einzelner Figuren mit ihren *Varianten* gesteigert werden. Varianten einer Figur $F_a, F_b \dots F_x$ sind Figuren, die bei Bewahrung jener Attribute, die eine Figur F_x identifiziert haben, durch Hinzufügung bestimmter weiterer Eigenschaften generiert werden. Die unveränderbaren Attribute einer Figur F_x werden *handlungsinterne Identifikationsattribute* genannt. So können Handlungen konstruiert werden, in denen statt des Figurenpaares und der Konfliktfigur ihre Figurenvarianten auftreten. Sie werden mit $F_{a1}, F_{a2} \dots F_{an}; F_{b1}, F_{b2} \dots F_{bn}; F_{c1}, F_{c2} \dots F_{cn}$ notiert. Es gibt in H_B höchstens so viele Figurenvarianten einer Figur wie Phasen in der fraglichen Handlung.

Ein Variantenverhältnis kann nicht nur zwischen Figuren innerhalb einer Handlung H_{Bi} bestehen, sondern auch zwischen Figuren in verschiedenen Handlungen (zu verschiedenen Textwelten). Die Voraussetzung für ein Variantenverhältnis ist auch in diesem Fall die Äquivalenz einiger definitorischer Attribute. Diejenigen Attribute, die durch ihre Äquivalenz verschiedene Figuren in verschiedenen fiktiven Welten verbinden, heißen *handlungsexterne Identifikationsattribute*.

Wird eine Figur F_x der Handlung H_{B_i} durch Varianten ersetzt, so folgt daraus nicht, dass alle Figuren der betreffenden Handlung mit Varianten ersetzt werden müssen. Die Ersetzung einer Figurenvariante durch eine andere Variante derselben Figur erfolgt in der Handlung in den Zuständen, die mit einer ungeraden Indexzahl, die größer als 1 ist, angegeben werden. Ein Beispiel für die Notierung:

$$Z_3 = [G(F_a, F_{b1}) = G(F_a, F_{b2})]$$

Das heißt: der nach einem Zustand des Vereinigtseins wiederholte Zustand des Getrenntseins einer Figurenvariante von der ihr zugehörenden Figur ist zugleich ein Getrenntsein von einer anderen Variante derselben Figur.

Durch die Einführung der Figurenvarianten durch Identifikationsattribute handlungsinterner bzw. handlungsexterner Art wird ermöglicht, den Grad der Identität von Figuren einer Handlung festzustellen. Zwei Figuren einer Handlung sind entweder attributsfremd und so nicht identisch, oder sie sind Varianten und damit teilidentisch. Sie können teilidentisch sein durch handlungsinterne oder auch durch handlungsexterne Attribute. Werden handlungsexterne Attribute in einer Phase der Handlung eingeführt, können sie in folgenden Phasen einer gegebenen Handlung auch als handlungsinterne Attribute fungieren. Daraus ergeben sich also drei Stufen der Identität zweier Figuren einer Handlung: Sie können *identisch*, *nicht identisch* oder *teilidentisch* sein, wobei die Teilidentität *verschiedene Grade* aufweisen kann.

Eine spezifische Teilidentität der Figuren ist die eine Bedingung für die Einführung von neuen Figurentypen in die Handlung H_B . Besitzen zum Beispiel F_a oder F_b bzw. ihre Figurenvarianten in mindestens einer Phase der Handlung handlungsexterne

Attribute, so kann auch eine *Mittlerfigur* F_d ('Helfer') und ihre eventuellen Varianten als Objekte in den Handlungszuständen eingeführt werden. Eine *Mittlerfigur* muss also mindestens durch ein Attribut von den handlungsexternen Attributen des Figurenpaares oder seiner Varianten in einer Handlungsphase bestimmt sein. Die Benennung dieses Figurentyps soll ausdrücken, dass er Mittler zwischen zwei Welten (zwischen der Welt der gegebenen Handlung und einer relativ zu der gegebenen Handlung handlungsexternen Welt) ist. Wird ein handlungsinternes Identifikationsattribut einer Figur (oder Figurenvariante) in einer bestimmten Handlungsphase durch ein handlungsexternes Identifikationsattribut (z. B. eine *Mittlerfigur*) ersetzt, sprechen wir über eine *wesentliche Veränderung* ('Metamorphose') der *Figur(envariante)*, die die Voraussetzung für eine Schlussgeschichte ist.

Figurenpaare, deren Teilidentität sich auf die Begegnung und/oder auf die Trennung von F_a und F_b oder ihrer Figurenvarianten erstreckt, bilden eine *Parallelhandlung* zu einer Vor- oder Schlussgeschichte und heißen *Figurenpaare in* (einer Phase) *der Parallelhandlung*. Die Zustandsveränderungen in der Parallelhandlung sollen freilich generell anderen Prinzipien unterworfen werden als die in der Handlung.

Damit können wir die Einführung der wichtigsten Termini der Handlungsbeschreibung und die Festlegung der Regeln der Modellkonstruktion für Böll-Handlungen abschließen. Jetzt müssen noch Termini definiert, und Regeln aufgestellt werden, die bei der Beschreibung von Texten als Repräsentanten von fiktiven Welten bzw. bei Zuordnung von Textwelten zur Handlung H_B relevant sind.

Figuren werden in den Ereignisreihen eines Romans mit *Gestalten* abgebildet. Einer Figur F_x oder einer Figurenvariante F_{xn} darf mehr als eine Gestalt aus einer fiktiven Welt zugeordnet wer-

den. Die Gestalten, die dieselbe Figur abbilden, heißen *Gestaltenvarianten*. Eine Gestalt G_x kann jedoch nicht Abbild von mehr als einer Figur bzw. einer Figurenvariante der Handlung H_B sein.

Den handlungsinternen Identifikationsattributen entsprechen in einem der Handlung zugeordneten Text *Motive*, d.h. Ausdrücke, die verschiedene Gestalten in der durch den fraglichen Text erzeugten fiktiven Welt mit gleichen Attributen bekleiden. Den handlungsexternen Identifikationsattributen entsprechen in einem den Handlungen zugeordneten Text *Embleme*, d.h. Ausdrücke, die verschiedene Gestalten in den durch den fraglichen Text erzeugten fiktiven Welten mit gleichen Attributen bekleiden.

2. Zeit- und Raumstruktur der Handlung

Prozesse wie Veränderung setzen in der Erfahrungswelt Zeit, Relationen wie Getrenntsein oder Vereinigtsein setzen Raum voraus. Sind jedoch die Termini 'Handlung', 'Getrenntsein', 'Vereinigtsein', 'Veränderung', 'Vor- und Schlussgeschichte' wie oben definiert, ist weder die Einführung von expliziten Zeit- noch die von expliziten Raumbegriffen zwingend. Handlungszustände als Komponenten einer Handlung sind geordnet durch die Regel: Ein Zustand mit drei Figuren hat einen Zustand mit zwei Figuren als Vorgänger obligatorisch und als Nachfolger fakultativ. Dadurch, dass Zeit und Raum nicht als vorgegeben betrachtet werden, ist es möglich, sie von der Eigenart der Veränderungen her zu bestimmen. Sie sind also nicht an Zeit- und Raumtheorien empirischer Wissenschaften gebunden und so auch nicht an die Welt der Geschichte. Im Gegenteil: Sie charakterisieren die mögliche Welt der Handlung H_B als ein spezifisches Raumzeitkontinuum von einem spezifischen ethischen Wert.

In diesem Sinne können wir die Vorgeschichte auch als eine Veränderung der Raum-Relation zwischen den Figuren F_a und F_b definieren. In dem Anfangszustand gibt es demnach zwischen dem Figurenpaar (beliebig viel) Raum (von mindestens einer Dimension), in dem Endzustand gibt es dagegen keinen Raum (oder genauer: es bleibt vom Raum ein Raumpunkt ohne bestimmbare Dimension). Eine Schlussgeschichte ist also unter diesem Aspekt nichts anderes als die Aufhebung der Raumdimensionen. Der Auftritt der Figur F_c im Endzustand ist ein Zeichen dieser Aufhebung. In diesem Sinne ist F_c die Transfiguration des Raumes. Diese Charakterisierung des Raumes zeigt, in welchem Sinne hier über eine 'ethische Welt' gesprochen wird: Sowohl der Raum als auch die Figur F_c verkörpern eine negative Wertqualität, nämlich die des Bösen. (Der Widersacher ist das Böse ohne Raum mit Willen zum Raum.)

Jeder Veränderung des Raumes zwischen dem Figurenpaar, der in der Handlung der möglichst größten Einfachheit wegen eindimensional definiert ist, kann ein Zeitpunkt zugeordnet werden. Eine Reihe der Zeitpunkte bestimmt eine Zeitsequenz. Innerhalb des Anfangszustandes können Verkürzungen des Raumes angenommen werden, wobei die Zeitverhältnisse auf die Raumrelationen zurückführbar sind: Relativ zu einer gegebenen Länge des eindimensionalen Raumes, der die Gegenwart in der Zeitsequenz markiert, bezeichnen die immer kürzeren Strecken die Zukunft, die positive Zeitrichtung, und umgekehrt: die immer längeren Strecken die negative Zeitrichtung, die Vergangenheit. Den Endzustand markiert ein Punkt ohne Dimension, wozu eine Zeit gehört, die qualitativ anders ist als die Zeit, die durch den eindimensionalen Raum definiert ist. Wenn der Fluss der Zeit durch die Verkürzung des eindimensionalen Raumes zwischen dem Figurenpaar gekennzeichnet wird, soll man annehmen, dass die Zeit im Endzustand nicht mehr 'fließt', nicht

mehr vergeht, sondern dass sie (fort)dauert. In den zwei Zuständen einer Schlussgeschichte gibt es also zwei Zeiten von verschiedenen Eigenschaften. Die Zeit im Anfangszustand wird eine *mutative*, eine veränderungsfähige Zeit, die im Endzustand eine *durative*, eine nichtveränderungsfähige Zeit genannt. Wenn wir nun die zwei Arten der in der Handlung möglichen Zeit aufeinander beziehen, können wir feststellen, dass die mutative Zeit nicht durch ihre Zukunftsgerichtetheit definiert ist, das heißt sie fließt nicht der Zukunft, sondern, wie ein Fluss zum Meer, der durativen Zeit zu. Die Zukunftsgerichtetheit wird in dem Handlungstyp Vorgeschichte am klarsten aufgehoben: im dritten Zustand einer Vorgeschichte kehrt der Anfangszustand, d.h. die Vergangenheit zurück. Die mutative Zeit einer Vorgeschichte ist also *zyklisch*. Die Wiederkehr der Vergangenheit erfolgt nach einem 'Stocken' der mutativen Zeit im Zustand Z_2 , also nach einer Unterbrechung der mutativen Zeit durch das Einbrechen der durativen Zeit in diese Sphäre – gekennzeichnet durch die vorübergehende Aufhebung des Raumes, in dem sich die Gegenwart scheinbar zu einer „Ewigkeit“ ausdehnt.

Diese raumzeitlichen Eigenschaften der Handlung verdeutlichen die spezifischen raumzeitlichen Eigenschaften der zuordbaren Ereignisreihen in den Romanen von Heinrich Böll. Zeitabschnitte sind austauschbar als Varianten, und auch das 'Stocken' wird durch einen Riss in der Zeit dargestellt: Die verschiedenen Phasen der Handlung werden durch Ereignisse in einer kalendarrisch nicht kontinuierlichen Zeit repräsentiert. Besonders schwer lösbar ist unter dem Aspekt der Wahrscheinlichkeit die Abbildung einer Schlussgeschichte durch Ereignisse einer Welt, die auch in unserer Erfahrungswelt möglich wären. Sie sollten nämlich über die durch die Handlung festgelegten Eigenschaften – oder mindestens über eine Imitation dieser Eigenschaften –

verfügen. Der Leser soll Zeitverhältnisse wahrnehmen, die die Durativität der Zeit vorspiegeln.

Die Darstellung der durativen Zeit selbst erfordert eine Welt mit *transzendenten* Dimensionen. Diese Dimension hat z. B. eine christliche Kosmogonie, die unter anderem in der Erzählung *Der Zug war pünktlich* zu beobachten ist. Sie kann aber auch in einer Märchenwelt vorhanden sein, wie die entsprechende Formel zeigt: 'sie leben noch, wenn sie nicht gestorben sind' (vgl. Ansätze dazu in *Gruppenbild mit Dame*). Will man jedoch die Darstellung solcher Dimensionen vermeiden, bleibt die Lösung, dass man die 'Gegenwartshandlung' eines Romans in der Gegenwartswelt des Autors situiert. Die so entstandene Gleichzeitigkeit zwischen 'Autorenzeit' und 'erzählter Zeit' am Ende des Romans imitiert eine Situation, in der der Autor/Erzähler der Pflicht entbunden ist, über den weiteren Gang der Geschichte zu berichten. Für den Schnittpunkt Gegenwart/Zukunft bleibt aber die Möglichkeit offen, durativ zu werden.

3. Handlungsbeschreibungen für die ersten drei Romanen von Heinrich Böll

Die Handlung des Romans *Der Zug war pünktlich* (Handlung H_{BZ}) kann wie folgt angegeben werden:

H_{BZ} ist durch Verknüpfung von zwei Vorgeschichten und einer Schlussgeschichte zu konstruieren. Die Handlung spielt zwischen der Figur F_a bzw. den drei Varianten von der Figur F_b , also F_{b1} , F_{b2} und F_{b3} . Auch die Konfliktfigur ist durch Varianten: F_{c1} , F_{c2} und F_{c3} vertreten.

H_{BZ} kann mit Hilfe der eingeführten Symbole folgendermaßen angegeben werden:

(Vorgeschichte 1.):

$$G(F_a, F_{b1}) \rightarrow V(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow G(F_a, F_{b1}) =$$

(Vorgeschichte 2.):

$$= G(F_a, F_{b2}) \rightarrow V(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow G(F_a, F_{b2}) =$$

(Schlussgeschichte)

$$= G(F_a, F_{b3}) \rightarrow V(F_a, F_{b3}, F_{c3}).$$

Die Handlung des Romans *Wo warst du, Adam?* (Handlung H_{BW}) kann folgendermaßen angegeben werden:

H_{BW} besteht aus der Kette zweier Vorgeschichten. Dadurch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zu H_{BZ} , die eine geschlossene Handlung ist, während H_{BW} eine ohne Schlussgeschichte, d. h. offen ist. H_{BW} ist in seinem Figurenbestand identisch mit den zwei Vorgeschichten von H_{BZ} . Die Handlung spielt zwischen der Figur F_a bzw. den zwei Varianten von der Figur F_b , also F_{b1} und F_{b2} . Durch Varianten ist auch die Konfliktfigur F_c in beiden Phasen der Handlung ersetzt. H_{BW} kann wie folgt notiert werden:

(Vorgeschichte 1.):

$$G(F_a, F_{b1}) \rightarrow V(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow G(F_a, F_{b1}) =$$

(Vorgeschichte 2.):

$$= G(F_a, F_{b2}) \rightarrow V(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow G(F_a, F_{b2}).$$

Die Handlung des Romans *Und sagte kein einziges Wort* (Handlung H_{BU}) kann man folgenderweise angeben:

H_{BU} besteht aus zwei Vorgeschichten und aus einer Schlussgeschichte. Die Vorgeschichten und die Schlussgeschichte spielen sich zwischen denselben Figurenpaaren ab. Demgemäss ist auch die Konfliktfigur in beiden Phasen der H_{BU} dieselbe. Neben einem Figurenpaar in einer Parallelhandlung tritt auch eine Mittlerfigur F_d in H_{BU} auf. Ihr Auftreten erfolgt in einer typischen Form: Sie bildet zuerst mit der Figur F_a , dann mit der

Figur F_b eine Art Vorgeschichte, die hier als *Quasivorgeschichte* bezeichnet wird. Die zwei Quasivorgeschichten in H_{BU} keilen sich zwischen der zweiten Vorgeschichte und der Schlussgeschichte. Die Quasivorgeschichte unterscheidet sich von der Vorgeschichte darin, dass zur Aufhebung des Zustandes V die Konfliktfigur nicht beiträgt. Die zweite Quasivorgeschichte unterscheidet sich in der Handlung H_{BU} noch in einer Hinsicht von einer echten Vorgeschichte. Zwischen F_b und F_d gibt es eine handlungsinterne Teilidentität: Sie besitzen gemeinsame Identifikationsattribute. So sind sie zugleich Varianten voneinander. Das heißt: In der ersten Quasivorgeschichte begegnet F_a der Variante von F_b , und dieser Umstand verringert den Quasi-Charakter dieser 'Vorgeschichte'. In der zweiten Quasivorgeschichte begegnen sich einander dagegen Figurenvarianten, und dieser Umstand erhöht ihren Quasi-Charakter. Mit den eingeführten Symbolen kann H_{BU} wie folgt notiert werden:

(Vorgeschichte 1.:)

$$G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c) \rightarrow G(F_a, F_b) =$$

(Quasivorgeschichte 1.:)

$$G(F_a, F_d) \rightarrow V(F_a, F_d) \rightarrow G(F_a, F_d)$$

(Quasivorgeschichte 2.:)

EINE GRAMMATIK FÜR DIE STRUKTURBESCHREIBUNG...

$$= G(F_b, F_d) \rightarrow V(F_b, F_d) \rightarrow G(F_b, F_d)$$

(Vorgeschichte 2.:)

$$= G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c) \rightarrow G(F_a, F_b) =$$

(Schlussgeschichte)

$$= G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c).^3$$

(2002)

³ Texterklärungen mit Hilfe dieser Handlungsmodelle sind in den folgenden Aufsätzen zu lesen: Bernáth, Árpád: „Heinrich Bölls ‘historische Romane’ als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke *Der Zug war pünktlich* und *Wo warst du, Adam?*“ Teil I. In: *Studia poetica* 2. Szeged: 1980, S. 63–125; „Heinrich Bölls ‘historische Romane’ als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke *Der Zug war pünktlich* und *Wo warst du, Adam?*“ Teil II. In: *Studia poetica* 3. Szeged: 1980,

S. 307–370. Auch andere Untersuchungen zu Bölls Romanen haben diesen theoretischen Hintergrund: siehe Bernáth, Árpád: „Gewalt gegen Büffel. Zu Heinrich Bölls *Billard um halb zehn*.” In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 1991/68. S. 1–16; „Auftritt um halb zehn? (Über den Roman *Ansichten eines Clowns* von Heinrich Böll).” In: *University of Dayton Review*. vol. 17/2. (Summer 1985) S. 129–143; „Der Schwamm und der Rhein.” In: Bernáth, Árpád (Hg.): *Geschichte und Melancholie. Über Heinrich Bölls Roman „Frauen vor Flußlandschaft”*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995, S. 127–172; „Handlungsmodelle zur Erklärung poetischer Werke. Eine Untersuchung des Romans *Und sagte kein einziges Wort* von Heinrich Böll.” In: Erb, Mária & Knipf, Elisabeth & Orosz, Magdolna & Tarnói, László (Hg.): *und Thut ein Gnügen Seinem Ambt. Festschrift für Karl Manherz zum 60. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 2002, S. 245–262. (Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 39.)

1. Beiträge zur deutschen Literatur

Goethe und das Göttliche

Wie könnte man die Bedeutung eines Dichters genauer bestimmen als durch eine lange Reihe vergleichender Untersuchungen, die ihn als Fortsetzer tradierter Dichtung und als Anreger für neue Dichtung ausweisen? Je länger die Reihe der Ahnen und je länger die Reihe der Nachfahren, desto mehr erweist sich das ins Zentrum gestellte Werk als Vereiniger des Vergangenen und als Antizipator des Zukünftigen. Auch die entsprechenden Untersuchungen über Goethes Werk fehlen in der Literatur nicht. Die Antike und Goethe,¹ das deutsche Mittelalter und Goethe,² Dante und Goethe,³ Shakespeare und Goethe,⁴ Goethe und die Romantik,⁵ Goethe und Heine,⁶ Goethe und Rilke,⁷ Goethe und die

¹ Grumach, Ernst (Hg.): *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*. 2 Bde. Berlin u.a.: de Gruyter 1949, S. 1092; Maaß, Ernst: *Goethe und die Antike*. Berlin u.a.: de Gruyter 1912, S. 655; Alewyn, Richard: „Goethe und die Antike.“ In: Ders.: *Probleme und Gestalten*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 255–270; Däubler, Theodor: „Goethe und die Antike.“ In: Ders.: *Griechenland*. Berlin: Henssel 1946, S. 262–272.; etc.

² Hübner, Arthur: „Goethe und das deutsche Mittelalter.“ In: Ders.: *Kleine Schriften*. Berlin: Ebering 1940, S. 268–281.; etc.

³ John, Robert L.: *Dante und Goethe. Festschrift zum 200. Geburtstag Goethes*. hg. v. Ed. Castle, Wien 1949, S. 24–31.

⁴ Schöffler, Herbert: „Shakespeare und der junge Goethe.“ In: Ders.: *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, S. 113–135 u. 309–310; Oppel, Horst: *Das Shakespeare-Bild Goethes*. Mainz: Kirchheim 1949; Schröder, Rudolf Alexander: *Goethe und Shakespeare*. Bochum 1949; Ermann, Kurt: *Goethes Shakespeare-Bild*. Jerusalem 1980; etc.

⁵ Schüddekopf, Carl & Walzel, Oskar (Hg.): *Goethe und die Romantik. Briefe*. Weimar 1898–1899 (2 Bde.); etc.

⁶ Strich, Fritz: „Goethe und Heine.“ In: Ders.: *Der Dichter und die Zeit*. Bern: Francke 1947, S. 185–225.

Gegenwart⁸ – kurz: ein großer Teil der Vorträge der jetzigen Goethe-Konferenz in Budapest anlässlich der 250. Wiederkehr von Goethes Geburtsjahr steht in einer langen Tradition, und zwar auch im engeren Sinne dieser Tradition, nämlich in der Tradition der Gedenkfeiern: Die „Goethe und...“-Themenwahl kann gerade für solche Anlässe als typisch betrachtet werden.⁹

Die Wiederaufnahme dieses Typs der Themenwahl kann wissenschaftstheoretisch mindestens durch zwei Gründe gerechtfertigt werden: die literaturgeschichtliche Gegenwart als Gegenstand der Goethe-Forschung verschiebt sich mit jedem neuen Wortkunstwerk, und die bekannten Beziehungen sind mit der Entdeckung neuer Materialien oder im Lichte neuer Fragestellungen und Untersuchungsmethoden immer wieder neu zu bewerten – ganz nach dem Goethe-Motto unserer Konferenz: „das Bekannte wird neu durch unerwartete Bezüge“. Unter diesem Aspekt werden hier und jetzt Goethe und die deutschen Post-strukturalisten studiert,¹⁰ wird über mögliche neue Quellen von

⁷ Kretschmar, Eberhard: *Goethe und Rilke*. Dresden: Jess 1937.; Mason, Eudo C.: *Rilke und Goethe*. Köln, Graz: Böhlau 1958.; etc.

⁸ Stellvertretend für die jeweilige Gegenwart stehe hier der Aufsatz: Carossa, Hans: *Wirkungen Goethes in der Gegenwart*. Leipzig: Insel Verlag 1938.

⁹ Siehe zum Beispiel die Vorträge der Weimarer Goethe-Gedächtnis-Woche von 1932: „Goethe und England.“ „Goethe und Frankreich.“ „Goethe und die skandinavische Welt.“ „Goethe und die slawische Welt.“ „Goethe und Amerika.“ „Goethe und die hispanische Welt.“ „Goethe und Holland.“ „Goethe und Ungarn.“ „Goethe und Rom.“ „Goethe und die Weltliteratur.“ In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*. 18 (1932).

¹⁰ Hárs, Endre: „Goethezeit und deutsche Dekonstruktivisten“ In: Stellmacher, Wolfgang & Tarnói, László (Hg.): *Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 391–405.

Goethes *Iphigenie auf Tauris* nachgesonnen¹¹ oder werden die Zusammenhänge zwischen Goethe und Hesse wiederholt überdacht.¹²

Während nun die Unabschließbarkeit der Goethe-Forschung in der Bestimmung der Bedeutung des Dichters eine noch so erfreuliche Einsicht für jede neue Generation von Germanisten sein mag, ist sie für die Wissenschaft eine bedenkliche Erscheinung: Indem die Goethe-Forscher von den Fragestellungen her von keiner Arbeitslosigkeit bedroht zu sein scheinen, gefährdet das Provisorische ihrer Ergebnisse ihr wissenschaftliches Ansehen und zuletzt auch ihren Beruf, soweit er als ein wissenschaftlicher zu betrachten ist.

Gibt es einen Ausweg aus diesem Dilemma? Könnte die „Goethe und...“-Forschung einmal zu einem definitiven Ende kommen? Die überraschende Antwort lautet – und zwar trotz der sich offen zeigenden Geschichte und der auch hier funktionierenden Titelmanaschine Goetheschen Ursprungs: *Goethe und kein Ende* – theoretisch doch ja. Diese positive Antwort ergibt sich aus der Frage nach dem Höchstmaß der möglichen Bedeutung eines Dichters. Ist das Höchstmaß nämlich erreicht, kann daran wohl kein neuer literarischer Tatbestand mehr etwas ändern. Und das Höchstmaß wäre in unserem Falle erreicht, wenn bewiesen wäre, daß Goethes Werk alles Vorangehende und alles Nachfolgende notwendigerweise in sich trägt. Von hier aus

¹¹ Béhar, Pierre: „Goethe und die Barock-Dramatik.“ In: a.a.O. S. 151–158.

¹² Karalaschwili, Reso: „Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.“ In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*. Mit e. Essay von Reso Karalaschwili. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1975. Horváth, Géza: „Goethe und Hesse“; Riskó, Enikő: „Hermann Hesse und Goethe“; V. Szabó, László: „Das Goethebild Hermann Hesses.“ Alle Beiträge sind auf der internationalen Goethe-Konferenz „Begegnungen mit Goethe“ vom 23. bis 25. März 1999 an der Eötvös Lóránd Universität in Budapest vorgetragen worden.

könnte man sogar bescheidenere Stufen der Bedeutung bestimmen. Man sollte nur eben beweisen, was genau als mögliche Antizipation und mögliche Folge seines Werkes gelten kann. Damit wäre auch der Grund einer historischen Betrachtungsweise, die Möglichkeit eines unvorhersehbaren Wechsels im Literaturprozeß, aufgehoben: Es gäbe kein neues Wortkunstwerk mehr für die Erkenntnis, es gäbe es nur noch für die Wahrnehmung. Goethes Werk stünde nicht mehr in der Zeit: Die ganze Literaturgeschichte (oder ein gut bestimmbarer Teil davon) wäre nichts anderes als die Entfaltung seines Werkes in diversen Stufen.

Kann uns aber eine solche – und in dieser Form noch ziemlich vage – theoretische Annahme bei der Bestimmung von Goethes Bedeutung für die Literaturgeschichte praktisch helfen? Bevor wir diese Frage zu beantworten versuchen, sollten wir unseren Gegenstand näher betrachten. Wir müssen ihn enger und damit auch für menschliche Augen übersichtlicher fassen. Die erste Präzisierung lautet: „Goethe“ und „Goethes Werk“ stehen in den bisherigen Kontexten eigentlich für „Goethes poetisches Lebenswerk“, das heißt „Goethes poetische Werke“. Der grammatische Plural in dem Ausdruck „Goethes Werke“ zeigt, daß damit auch die folgende Frage unausweichlich ist: Bilden all seine poetischen Werke eine einzige Einheit? Sind nur Untersuchungen vom Typ *Die Wahlverwandschaften* und Fontanes *Effi Briest*, *Die Leiden des jungen Werther* und Foscolos *Jacopo Ortis*¹³ zulässig – oder sind zum Beispiel *Werther* und *Wahlver-*

¹³ Szabó, Erzsébet: „In Geschichten verstrickt. Zu Fontanes *Effi Briest* und Goethes *Die Wahlverwandschaften*.“ In: *Acta Germanica*, Nr. 10. Szeged: 1999, S. 47–61; Harmat, Márta & Lázár, Emőke: „Goethes *Werther* und Foscolos *Jacopo Ortis*.“ Beide Beiträge sind auf der internationalen Goethe-Konferenz „Begegnungen mit Goethe“ vom 23. bis 25. März 1999 an der Eötvös Lóránd Universität in Budapest vorgetragen worden.

wandtschaften nur Entfaltungen einer zentralen poetischen Idee, womit *Effi Briest* und *Jacopo Ortis* letzten Endes mit den einheitsstiftenden Prinzipien von Goethes Lebenswerk in Verbindung stünden und nur oberflächlich und unter dem spezifischen Aspekt der jeweiligen Untersuchung mit nur einem einzigen seiner Werke? Auch die Eigenart des Goetheschen Lebenswerks mahnt uns, hier besonders vorsichtig vorzugehen. Wie bei keinem anderen Schriftsteller von dieser Größe stehen in seinem Falle zwei Schaffensebenen von mehr als 60 Jahren parallel nebeneinander. Die eine reicht von den *Sesenheimer Liedern* bis zu dem Gedicht *Den fünfzehn englischen Freunden* – kurz: sie umfaßt bis auf eine Tragödie alle poetischen Werke von dem Punkt an, an dem Goethe begann, „Goethesche“ Werke zu schreiben, bis zu seinem letzten Gedicht anläßlich des letzten Geburtstages in seinem Leben. Die zweite Schaffensebene etabliert sich durch die große Ausnahme in der langen Reihe der Goetheschen Werke, die allein auch gut 60 Jahre Entstehungszeit für sich in Anspruch nahm. Es handelt sich bekanntermaßen um die *Faust*-Tragödie, deren einzelne Schaffensstufen auch in den zeitgenössischen und postumen Publikationen zu verfolgen sind: von *Urfaust* aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, *Faust*, *Ein Fragment*, *Faust*, *Erster Teil*, Aufzügen aus dem zweiten Teil bis zum Schluß des zweiten Teiles am 22. Juli 1831. Damit stellt sich eine neue Frage, die uns unserem Gegenstand noch näher bringt: Kann jemand an einem einzigen einheitlichen Werk so lange arbeiten, wenn er parallel durch Schaffung einer Reihe selbständiger Dichtungen unterschiedliche Stufen der dichterischen Veränderung durchläuft? Die Beantwortung dieser Frage sollte in einer entsprechend umfassenden und separaten Studie stattfinden, die im Rahmen der „und“-Thematik Goethe mit Goethe vergleicht, und zwar Goethe als den Dichter der Tragödie *Faust* und Goethe als den Dichter aller anderen Goethe-

Werke. Denn eine solche Studie würde – wie man zu sagen pflegt – den Rahmen dieses Vortrags ganz gewiß sprengen. Hier kann ich mir daher nur die Aufgabe der Formulierung der Grundhypothese für eine solche Untersuchung zum Ziel setzen, und zwar durch die Betrachtung einiger wichtiger Stellen, die die anzunehmende Einheit des Lebenswerkes vor allem vom Anspruch des Autors her sichtbar machen können.

Für unsere Betrachtung können die zu Goethes Lebzeiten herausgegebenen gesammelten Werke als Ausgangspunkt dienen. Die Einordnung der Werke in diesen Ausgaben erfolgte – auch und vor allem nach Goethes Wunsch – nicht nach der Entstehungszeit. Dementsprechend herrscht auch innerhalb der einzelnen gattungsmäßigen Gruppierungen nicht die Chronologie: Weder die Gliederung der Gedichte noch etwa die Anordnung der Romane folgen diesem Prinzip. So sind zum Beispiel die zeitlich weit auseinanderliegenden Romane *Werther* und *Wahlverwandtschaften* in der vollständigen Ausgabe letzter Hand hintereinander gedruckt: *Werther* bildet mit den *Briefen aus der Schweiz* den 16., *Die Wahlverwandtschaften* den 17. Band. Spätere gesammelte Ausgaben – mit der einzigen Ausnahme der Propyläen-Ausgabe – huldigen auch dem mehr oder weniger offenliegenden thematischen Prinzip: So bringt die weit verbreitete Hamburger-Ausgabe *Werther* und *Die Wahlverwandtschaften* (ergänzt mit *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Novelle*) in einem Band.

Wie begründet nun Goethe die nicht chronologische Anordnung seiner Werke? Er schreibt über seine Schriften aus dem Anlaß der zweiten Cotta'schen Werkausgabe am 31. März 1816, daß sie

Erzeugnisse eines Talents (sind), das sich nicht stufenweise entwickelt (...), sondern gleichzeitig, aus einem ge-

wissen Mittelpunkte, sich nach allen Seiten hin versucht und in der Nähe sowohl als in der Ferne zu wirken strebt, manchen eingeschlagenen Weg für immer verläßt, auf anderen lange beharrt.¹⁴

Wir sind nun bei unserer eigentlichen Frage angekommen: Wie kann der vorerwähnte Mittelpunkt, auf den hin die Erzeugnisse von Goethes Talent zu ordnen sind, definiert werden? Goethe weiß um diese Problematik, wie sein Alterswerk, *Dichtung und Wahrheit* bezeugt. Eines der Hauptziele dieses Werkes mit dem Obertitel *Aus meinem Leben* sollte sein, die Grundlage der Einheit des Lebenswerkes zu bestimmen. Goethe weiß aber ganz genau, daß die Frage nach der Einheit des Lebenswerkes nicht mit dem Hinweis auf die biographische Identität des Autors beantwortet ist, daß sie strenggenommen nur die Frage eines Rezipienten, die Frage eines mit dem Schöpfer der Schriften erkenntnismäßig nicht Identischen sein kann – was auch sonst der ontologische Status des Erkennenden sei. Die notwendige Spaltung des Schöpfers und des Erkennenden in diesem Zusammenhang zeigt sich u. a. in der Verdoppelung der Verfasser-Rolle im Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit*. Goethe zitiert am Anfang seiner einleitenden Worte eine lange Passage aus einem an ihn gerichteten Brief eines Freundes, der die bei dem Verlag Cotta gerade er-

¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: „Über die neue Ausgabe der Goetheschen Werke.“ In: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Bd. 14, Zürich usw. 1977, S. 256. Goethe hat übrigens mit der chronologischen Anordnung der Werke wiederholt ein „Talent“ verbunden, das sich stufenweise ausbildet: In dieser Schrift dient Friedrich Schiller, in einem anderen Johann Heinrich Voss als Beispiel dafür. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: „Lyrische Gedichte von Johann Heinrich Voss.“ In: a.a.O. S. 193.

schienene zwölfbändige Ausgabe seiner Werke las.¹⁵ Der Freund ist freilich fiktiv, der Brief ist dementsprechend fingiert. Goethe schrieb den Leserbrief an sich selbst, genauer genommen an den Verfasser seiner poetischen Werke. Der Stil des Briefes und die ironische Bemerkung über den bescheidenen Umfang der Produktion einer fast vierzigjährigen Schaffensperiode machen diesen Umstand allzu eindeutig. Goethe, der Leser, schreibt also an Goethe, den Autor, und zwar folgendes:

Man kann sich nicht enthalten, diese zwölf Bände, welche in einem Format vor uns stehen, als ein Ganzes zu betrachten, und man möchte sich daraus gern ein Bild des Autors und seines Talents entwerfen. Nun ist nicht zu leugnen, daß für die Lebhaftigkeit, womit derselbe seine schriftstellerische Laufbahn begonnen, für die lange Zeit, die seitdem verflossen, ein Dutzend Bändchen zu wenig scheinen müssen. Ebenso kann man sich bei den einzelnen Arbeiten nicht verhehlen, daß meistens besondere Veranlassungen dieselben hervorgebracht, und sowohl äußere bestimmte Gegenstände als innere entschiedene Bildungsstufen daraus hervorscheinen, nicht minder auch gewisse temporäre moralische und ästhetische Maximen und Überzeugungen darin obwalten. Im ganzen aber bleiben diese Produktionen immer unzusammenhän-

¹⁵ Sie waren in den Jahren 1806–1808 erschienen. Der erste Band enthielt Gedichte, der letzte schloß mit *Das Römische Carneval*. 1810 wurde als 13. Band *Die Wahlverwandtschaften* hinzugefügt. Das Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* entstand nach Goethes Tagebuch am 8. September 1811. Ende Oktober 1811 liegt der 1. Teil fertig gedruckt vor.

gend; ja oft sollte man kaum glauben, daß sie von demselben Schriftsteller entsprungen seien.”¹⁶

Der trotz der Einheitlichkeit der äußeren Form entstandene Eindruck der inhaltlichen Zusammenhanglosigkeit, der so stark ist, daß die biographische Identität des Individuums namens „Goethe“ auch fraglich wird, veranlaßt also den Briefschreiber, den Autor um Abhilfe zu bitten. Sein Wunsch ist, der Autor möge die Art der inneren Beziehungen zwischen den einzelnen Werken sichtbar machen. Der Weg dazu könnte sein, so der Vorschlag des namenlosen Goethe-Kenners, die Werke in einer neuen Anordnung, diesmal „in einer chronologischen Folge auf[zu]führen“¹⁷ und „sowohl die Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergegeben, als auch die Beispiele, welche auf Sie gewirkt, nicht weniger die theoretischen Grundsätze, denen Sie gefolgt, in einem gewissen Zusammenhange“¹⁸ klarzulegen. Goethe fühlt sich nun – wie zu erwarten war – von diesem „Brief“ angesprochen, zeigt sich auch aufrichtig bereit, den geäußerten Wunsch zu erfüllen; das Vorhaben bleibt jedoch unausgeführt: *Dichtung und Wahrheit* wird doch nicht die Antwort auf die Frage des Leserbriefes sein. Denn bald stellte sich bei dem Gefragten die Einsicht ein: Je mehr er dem Wunsch nach-

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Teil.“ In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 9. Autobiographische Schriften*. Erster Band, München: Beck 1988, S. 7. In einem Brief an König Ludwig I. von Bayern vom 12. 1. 1830 schreibt Goethe auf seine autobiographischen Schriften bezogen sogar folgendes: „ob das Vorgetragene congruent sei? ob man daraus den Begriff stufenweiser Ausbildung einer, durch ihre Arbeiten schon bekannten Persönlichkeit sich zu bilden vermöge?“ (Zitiert nach den Anmerkungen zu Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 640.)

¹⁷ Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Erster Teil*. S. 8.

¹⁸ ebd.

kommen wollte, desto mehr hätte er seine Darstellungen zu einer lückenlosen und zwingenden Biographie und einer lückenlosen und unabwendbaren Zeitgeschichte ausweiten müssen! Folglich ist diese Aufgabe nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch eine unlösbare. Man kann nun die folgenden, diese Unlösbarkeit der Aufgabe begründenden Goethe-Zeilen des Vorworts auch als eine vorweggenommene Kritik des kommenden Positivismus in der Literaturwissenschaft lesen: Wenn

die Hauptaufgabe der Biographie zu sein (scheint), den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt,

dann

wird (hierzu) aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.¹⁹

¹⁹ a.a.O. S. 9. Bei der anscheinend beliebigen Wahl des Zeitmaßes darf nicht vergessen werden, daß Schiller genau um zehn Jahre jünger war als Goethe.

Wir sollten darum auch unterlassen, den Holzweg des Positivismus zu begehen, wie auch die Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* den Versuch unterläßt, das kaum Erreichbare munter und aussichtslos erreichen zu wollen. Statt dessen geht *Dichtung und Wahrheit* vor allem der Frage nach, ob aus den Zufälligkeiten des Lebens eines Einzelnen genauso ein Zusammenhängendes und Ganzes, ein – wenigstens in der Nacherzählung – möglichst Vollkommenes entstehen kann wie aus dem gewollt oder zufällig Erlebten und Erlesenen, aus dem schicksalhaft Widerstrebenden und Begünstigenden ein zusammenhängendes, ganzes, vollkommenes künstlerisches Werk entsteht, wenn man – und ich nenne hier allein die entscheidende Bedingung – nur die leitenden Prinzipien einer solchen Schöpfung einmal erkannt hat und beim Hervorbringen derselben anwenden kann. Denn es handelt sich bei Goethe und bei unseren Überlegungen – um den Ausgangspunkt nicht zu vergessen – letztendlich um das Vollkommene, genau genommen um das Maß der Vollkommenheit als Maß der Bedeutung eines Phänomens, gehe es um einen Menschen, um ein Kunstwerk oder gar um einen beliebigen Gegenstand der Natur.

Wieder einmal haben wir einen Punkt erreicht, der eine nähere Bestimmung unserer Fragestellung ermöglicht. Wenn wir am Anfang die Ausdrücke „Goethe“ und „Goethes poetische Werke“ gleichbedeutend verwendet haben, dann sehen wir jetzt Goethe als Person zum einen und Goethes poetische Werke zum anderen als Teilbereiche der Problematik der Vollkommenheit. Damit erhält auch unser Ansatzpunkt, der zeitliche Aspekt der Frage der Vollkommenheit, neue Nuancen. Auf die einfachste Formel gebracht können wir zunächst den folgenden Unterschied festhalten: Die Einheit eines Lebens kann nur vom Ende her entschieden, die Einheit eines poetischen Lebenswerkes kann dagegen von Anfang an angestrebt werden. Diese Differen-

zierung zwingt uns, neue und folgenschwere Fragen zu stellen. Kann eine Selbstbiographie, die notwendigerweise noch vor dem Tod des Autors geschrieben wird, die Einheit des Lebens des Biographen darstellen? Ist der Anfang eines Lebenswerkes notwendigerweise identisch mit dem ersten Werk des Autors nach der Entstehungszeit?

Beginnen wir mit der leichter scheinenden zweiten Frage. In der geschichtlichen Darstellung der Literatur wird oft das Frühwerk eines Dichters von dem „eigentlichen“ Werk abgetrennt: Die ersten Versuche sind mehrfach als epigonale Nachahmungen vorhandener Wortkunstwerke einzustufen, als Werkstattarbeit für das Echte, das Originale. Ich selbst sprach anfangs über die Notwendigkeit der Bestimmung des poetischen Anfangs unabhängig von der Chronologie, und wir können jetzt diesen poetischen Anfang mit der weitreichenden Diskussion verbinden, die in der deutschen Literaturgeschichte seit dem Streit zwischen Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger besonders heftig geführt wurde. Es ging dabei bekanntlich um das folgende Dilemma: Ist die Nachahmung der antiken Dichtung auf Grund von Regeln, die man aus der *Poetik* von Aristoteles abzuleiten wähnte, Garant der Vollkommenheit, oder sollen die einheitsstiftenden Regeln eines poetischen Werkes einmalig sein, oder ist gar diese Art der Einheit abzulehnen, zumal auch ein fast beliebiger Abschnitt geschichtsbildender Prozesse trotz ihrer Unwiederholbarkeit und prinzipiellen Grenzenlosigkeit von außerordentlicher Bedeutung sein kann?

Die entscheidende Wendung in der Auffassung der Prinzipien der Vollkommenheit eines Kunstwerks vollzog sich bei Goethe – wie oben bereits durch den Hinweis auf die *Sesenheimer Lieder* indirekt angegeben – Anfang der 70er Jahre. Er lehnt zu dieser Zeit auf Herders unmittelbaren Einfluß hin die „aristotelischen“ Prinzipien der französischen Klassik gänzlich und ener-

gisch ab, um sich ganz Shakespeare – dessen Werke ihm in Auszügen bereits aus der Leipziger Studienzeit bekannt waren – zuzuwenden. Er macht diese Wendung mit einer Gruppe von jungen Schriftstellern mit, die wir seit August Wilhelm Schlegels Vorlesungen in Berlin am Anfang des 19. Jahrhunderts über schöne Literatur und Kunst als Sturm-und-Drang-Generation kennen. Rückblickend, im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, schreibt Goethe in seiner Autobiographie über die Begegnung mit Shakespeare folgendes: „Ein freudiges Bekennen, daß etwas Höheres [d. i. Shakespeare] über mir schwebte, war ansteckend für meine Freunde, die sich alle dieser Sinnesart hingaben. (...) [Es] tat uns wohl, ihn unbedingt zu verehren.“²⁰ Zur Zeit der Begegnung mit Shakespeares Werken, am Anfang des eigenen Weges spricht er über die gleiche Problematik in seiner Rede anlässlich eines Shakespeare-Tages am 14. Oktober 1771:

„Französchchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.“ Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst. Wie das so regelmäßig zugeht, und daß sie einander ähnlich sind wie Schuhe und auch langweilig mitunter, besonders in genere im vierten Akt, das wissen die Herren leider aus der Erfahrung, und ich sage nichts davon.²¹

Soviel also über die französische Klassik, die alles über einen Leisten schlägt. Dadurch bilden zwar alle ihre Produkte ein Ganzes, diese Produkte sind aber alle einander ähnlich und

²⁰ Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil*, S. 494.

²¹ Goethe, Johann Wolfgang von: „Zum Shakespeares-Tag.“ In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 12. Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München Beck 1988, S. 225f.

nichtsdestoweniger langweilig, wie nur unzählige Wiederholungen des Selben langweilig sein können. Das Gegenbeispiel, der englische Shakespeare, wird dagegen so gesehen:

Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbner Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln.²²

Es ist mehr als auffällig, wie sonderbar die Begründung der hier dargelegten frühen Bewunderung der Stücke von Shakespeare mit der späteren Begründung der nicht-chronologischen Anordnung der eigenen Werke zusammenfällt! In bezug auf Shakespeare wird über einen „geheimen Punkt“ gesprochen, von dem aus gesehen sich sogar die ganze, linear an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwandelnde Geschichte der Welt als etwas Zusammenhängendes zeigen soll. Anlässlich der Herausgabe der eigenen Schriften wird über einen „gewissen Mittelpunkt“ gesprochen, aus dem er sich selbst nach allen Seiten hin entwickelt. Aufgrund dieser Übereinstimmung können wir die Behauptung, die von Goethe auf Shakespeares Werke bezogen formuliert wurde: den geheimen Punkt habe noch kein Philosoph

²² a.a.O. S. 226.

gesehen und bestimmt, auch auf Goethes Werke beziehen, und zwar in Form einer Frage: Gab es schon einen Philosophen, der den Mittelpunkt seiner Werke gesehen und bestimmt hat? Indessen sollten wir uns dabei der paradoxen Lage bewußt werden, in der Goethe sich befindet, wenn er im Falle Shakespeares das Vorhandensein eines geheimen Mittelpunkts und seine Unsichtbarkeit und Unbestimmtheit gleichzeitig behauptet. Der Widerspruch löst sich freilich auf, wenn wir beachten, daß die Unsichtbarkeit und Unbestimmtheit nur für den Philosophen gilt und nicht auch für einen Dichter. Es geht hier natürlich nicht um den Unterschied in der beruflichen Bezeichnung des Erkennenden, sondern um die unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Positionen: Wenn die Aufgabe des Philosophen das klare Sehen und eindeutige Bestimmen eines Phänomens ist, dann begnügt sich die dichterische Erkenntnis mit der dunklen Erahnung eines Phänomens – das Goethe-Gedicht *Das Göttliche* aus dem Jahr 1783 drückt diesen Standpunkt im Zusammenhang der über uns schwebenden Höheren unmißverständlich aus: „Heil den unbekannten / Höheren Wesen, / Die wir ahnen“.²³ Goethes Rede zum Shakespeare-Tag baut auch betont nicht auf das sichere Fundament wissenschaftlicher Forschungen auf: Er schreibt nicht „ordentlich“, anstatt des Talars eines Professors kleidet ihn die Angspanntheit der Seele, um so mehr, weil er „noch zurzeit (...) wenig über Shakespearen gedacht, geahndet, empfunden“ habe. In diesem Sinne also erahnte Goethe als Dichter den geheimen, den gewissen Mittelpunkt, wenn er ihn in den hier behandelten Texten auch nicht hätte genau bestimmen können.

²³ Goethe, Johann Wolfgang von: „Das Göttliche“ In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 1. Gedichte und Epen I.* München 1988, S. 147–149.

Im Falle Shakespeares macht er freilich in seiner Rede gewisse Andeutungen. Er sagt nämlich über Shakespeare:

Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätt' ich anders gemacht! Hintendrein erkenn' ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespearen die Natur weissagt, und daß meine Menschen Seifenblasen sind, von Romanengrillen aufgetrieben.²⁴

Und darum „ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“²⁵ Der geheime Mittelpunkt ist also – so deutet uns Goethe an – dort zu erblicken, wo das Zentrum aller Worte, das Zentrum allen Sinnes, das Zentrum der Schöpfungskraft und der Schöpfungstat liegt: Das Höchstmaß an Vollkommenheit und Totalität der poetischen Werke wird erreicht, wenn sie ganz „Natur“ sind, wenn sie so vollkommen und vielgestaltig werden, wie die Natur es ist. Gefordert wird vom Autor eine Leistung wie die vom Schöpfer-Prometheus, und nicht die Leis-

²⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: „Zum Shakespeares-Tag.“ In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 12. Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München 1988, S. 227.

²⁵ ebd.

tung eines klassischen Meisters, dessen Werke durch einen einzigen Regel-Leisten zwar einheitlich, aber auch einförmig sind.

Damit wird freilich die Frage nur in bezug auf die französische Klassik beantwortet. Was aber hält die Natur im innersten zusammen? Wie schuf Gott die Natur, wie schuf der göttliche Prometheus seine Menschen? Wenn Goethe selbst an anderen Stellen nicht nur über den geheimen Mittelpunkt des Erzeugten oder Erschöpften spricht, sondern auch über eine stufenweise Entwicklung des (sich) Erkennenden, dann kann diese Entwicklung nur in der stufenweise erfolgten Präzisierung der Bestimmung des Mittelpunktes und in der stufenweise erfolgten, dem unsichtbaren Faden der Zeit folgenden Realisierung der Möglichkeiten gesehen werden, die sich durch die philosophische Bestimmung des Mittelpunktes eröffnen. Diese Einsicht verhilft uns zur Einbeziehung eines neuen Teilbereiches in unser Nachdenken über den möglichen Grund der Einheit und der darin liegenden Bedeutung der Goetheschen Werke.

Bisher verstanden wir unter „Goethes Werke“ allein die poetischen und fragten nicht danach, ob seine nicht poetischen Werke einen integrierbareren Teil des poetischen Lebenswerkes bilden. Inzwischen haben wir auch festgestellt, daß die autobiographische Schrift *Dichtung und Wahrheit* nicht – wie angeblich geplant – die Einheit des poetischen Lebenswerkes begründet, sondern die Einheit des Lebens des Autors dieser Werke darzustellen versucht. Wie sind nun die Werke essayistischen und wissenschaftlichen Inhalts einzustufen, die Goethe geschrieben hat? Von der Thematik her ist es leicht einzusehen, daß besonders Goethes Schriften über Kunst und Literatur auch zur Reflexionsebene des eigenen poetischen Schaffens gehören. Aber die frühere Identifizierung der Werke von Shakespeare mit der Natur erlaubt uns jetzt, eine zusätzliche und gewagtere Hypothese aufzustellen: Goethes naturwissenschaftliche Studien, gehe es

um die Pflanzenwelt oder um die Tierwelt, um das Licht oder um die Wolken, könnten auch von einem einzigen Meta-Mittelpunkt, vom Zentrum der Reflexionsebene her begriffen werden. Für die Benennung dieses Zentrums bietet Goethe selbst den Namen an: es soll 'Morphologie' heißen. Und soweit die naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse Teile seiner Morphologie, nämlich der Erforschung der Schöpfungsgesetze der Naturphänomene sind, sind sie auch Poetik im Sinne der Erforschung der Schöpfungsgesetze der Phänomene der Literatur!

Den Durchbruch in diesem Bereich brachte wohl die Erfindung der Urpflanze – in der heutigen Terminologie: die Geburt der Idee eines generativen Systems für die Erzeugung der Struktur aller möglichen Pflanzen der Welt. Diese Erfindung soll auf der Reise in Italien gemacht worden sein, wie Goethe durch den Abdruck eines Briefes aus Italien nach Deutschland dokumentieren will. Wer könnte der Adressat dieses Briefes sein, wenn nicht der, der ihn dem Wesen der Shakespeare-Erscheinung näher brachte? Goethe schrieb nach Angaben der *Italienischen Reise* aus Neapel am 17. Mai 1787 ganz am Schluß eines relativ langen Briefes die folgenden Zeilen an Herder:

Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation ganz nahe bin und daß es das einfachste ist, was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. (...) Den Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden; alles übrige seh' ich auch schon im ganzen, und nur noch einige Punkte müssen bestimmter werden.

„Geheimnis“, „Hauptpunkt, wo der Keim steckt“ klingen bereits sehr vertraut für uns, sie sind doch nur Variationen des „gehei-

men Punktes" und des „gewissen Mittelpunktes", wie auch die Aufgabe, das bereits fest Erahnte exakter zu bestimmen. Aber lesen wir den Brief an Herder weiter, wo der keimende Mittelpunkt der ganzen – der vergangenen, der jetzigen und der zukünftigen – Pflanzenwelt mit dem Namen „Urpflanze" bezeichnet wird: „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll." Denken wir genau nach, was dieser Satz in unserem Zusammenhang bedeutet! Schöpfer dieser Pflanze ist also Goethe, nicht die Natur bringt sie hervor. Die Natur könnte sie auch nicht hervorbringen, darum beneidet sie, die scheinbar Vollkommene, den, der den Mittelpunkt bildend, über ihr schwebt. Die neidische Natur ist von unserer Welt; die Urpflanze ist aber ein Geschöpf, aus dem nicht nur die Pflanzen unserer geschichtlichen Welt, sondern auch die Pflanzen der Zukunft und die von der Natur vielleicht nie verwirklichten oder nie zu verwirklichenden Pflanzen, also *die Pflanzen aller möglichen Welten* abzuleiten sind. Wie Goethe es ausdrückt:

Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.²⁶

Er fügt noch hinzu – und damit schließt er seinen Brief –: „Das selbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden

²⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: „Italienische Reise." In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 11. Autobiographische Schriften III*. München 1988, S. 323f.

lassen.”²⁷ Und wir können aufgrund der bisherigen Betrachtungen, und ganz im Sinne einer Aussage, die in *Dichtung und Wahrheit* in Verbindung mit den frühen Auseinandersetzungen mit Herder fällt, wonach „was ein vorzügliches Individuum hervorbringe, sei doch auch Natur“²⁸, hinzufügen: ‘Dasselbe Gesetz wird sich auf alle poetischen Werke anwenden lassen.’

Die Tragweite dieser Hypothese ist für menschliche Augen freilich kaum einsehbar. Am deutlichsten sehen wir das, wenn wir im „Gesetz“ den Gattungsnamen ‘Pflanzen’ mit den fraglichen Termini ersetzen:

Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch *Tiere/Menschen* ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.

Oder wenn wir „unter alles übrige Lebendige“ auch die Werke der Poesie einreihen:

Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch *poetische Werke* ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.

²⁷ ebd.

²⁸ Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Zweiter Teil*. S. 413.

Es sieht so aus, als wären wir – wenn nicht bereits Goethe – mit der Ausweitung des Gültigkeitsbereiches des phantastischen Urpflanzen-Gesetzes ins Absurde vorgestoßen. Haben wir mit der Einführung des Leibnizschen 'mögliche Welten'-Konzepts nicht das Goethesche Urpflanzen-Konzept überbelastet? Kamen wir mit der Einsetzung der Dichtung für die Urpflanze nicht zu paradoxen Formulierungen? Denn wie könnten die Werke der Dichtung etwas anderes als dichterische Schatten sein?

Zur Beantwortung dieser Fragen sollten wir uns zuerst den Aufbau des Briefes an Herder genauer ansehen, den unmittelbaren Kontext, in dem die Verkündigung der Geburt der Urpflanzen-Idee erfolgt. Der Brief vom 17. Mai aus Neapel beginnt wie ein typischer Reisebrief: Goethe berichtet Herder am Anfang, wo er ist, wo er war und was für Reiseziele er in der nächsten Zukunft zu erreichen vorhat. Das Hauptziel der Reise nach Süden scheint erfüllt zu sein:

ich finde mich recht glücklich, den großen, schönen, unvergleichbaren Gedanken von Sizilien so klar, ganz und lauter in der Seele zu haben. Nun bleibt meiner Sehnsucht kein Gegenstand im Mittag, da ich auch gestern von Pästum zurückgekommen bin.²⁹

Nach dem Bericht über das Erfahrene wird der Bedeutung der eigenen und der Herderschen schriftstellerischen Leistung gedacht: Goethe bedankt sich bei Herder für die Beschäftigung mit seinen Schriften und versichert ihm, auch weiterhin die Herderschen aufmerksam zu lesen. Was hier auffällt, ist die Begründung des als wechselseitig attestierten Interesses für die Werke

²⁹ Goethe: *Italienische Reise*. S. 322.

des anderen. „Wir sind“, schreibt Goethe, „so nah in unseren Vorstellungsarten, als es möglich ist, *ohne eins zu sein*, und in den Hauptpunkten am nächsten.“³⁰ Damit ist die Frage implizit gestellt: Wie könnte das fast Identische der Vorstellungsarten auf der Basis zweier mündiger Individuen begründet werden? Zunächst wird jedoch das Unterscheidende zwischen ihnen festgehalten: Herder schöpfe zur Zeit vor allem aus sich selbst, Goethe hafte mehr an dem Erfahrbaren. Das Erfahrene bleibt aber nicht unreflektiert und Goethes Reflexionen führen unerwartet, aber doch konsequent zur Frage der Einmaligkeit der Schöpfung. Das geschieht so: Die Überwindung der geringen Unterschiede in den Vorstellungsarten zwischen Herder und Goethe kann um der Vollkommenheit willen durch „einen guten Tausch“³¹ erreicht werden, meint der Briefschreiber. Wie könnte man aber aus allen Menschen einer Gemeinschaft – oder gar der ganzen Erde – ein Vollkommenes bilden? Ob sie alle zu einem solchen Tausch fähig wären? Die Erfahrungen der Reise sprechen dagegen: „je mehr ich die Welt sehe, desto weniger kann ich hoffen, daß die Menschheit je eine weise, kluge, glückliche Masse werden könne.“³² Es sollte genauer heißen, ‘je mehr ich *diese unsere* Welt sehe’, denn im nächsten Satz des Briefes werden andere mögliche Welten expressis verbis eingeführt: „Vielleicht ist *unter den Millionen Welten eine*, die sich dieses Vorzugs rühmen kann; bei der Konstitution der unsrigen bleibt mir so wenig für sie, als für Sizilien bei der seinigen zu hoffen.“³³ Indem wir nun feststellen können, daß die mögliche Existenz mehr als einer Welt von Goethe noch vor der Ankündigung der Entdeckung

³⁰ ebd.

³¹ ebd.

³² ebd.

³³ ebd.

der Pflanzenzeugung und -organisation eingeräumt wird, sehen wir uns zugleich gezwungen, eine kleine, aber nicht unwesentliche Modifizierung einer unserer früheren Behauptungen vorzunehmen. Es kann bei der Erwähnung der möglichen Millionen von Welten nicht genau das Leibnizsche Konzept der möglichen Welten gemeint sein, denn dieses ist aufgestellt worden, um zu beweisen, daß unsere Welt die beste aller möglichen Welten ist. Goethe aber will die Möglichkeit nicht ausschließen, daß auch eine bessere zu konstituieren wäre. Und der zweite Teil des Satzes läßt auch offen, ob unter den Millionen der Welten unsere Welt als eine einzige aufzufassen ist oder ob auf unserer Erdkugel mehrere Welten als selbständige gesellschaftliche Organisationen existieren.

Der Hinweis auf Sizilien aber dient vor allem dem Zweck, die dort erlebte alte griechische Kultur jetzt konkret in die Überlegungen einzubeziehen. Denn um den Zusammenhang zwischen den heutigen Möglichkeiten der Kunst und den urältesten Erzeugnissen der griechischen Kunst zu verstehen, mußte Goethe seinem eigenen Urteil nach in den Süden: nach Pästum, der griechischen „Pflanzstadt“ Poseidonia, reisen und nach Sizilien, um die Landschaft der Odysseia zu erleben. Wir lesen hier in Bezug auf Homer etwas ganz ähnliches, was wir bereits in der Frühschrift über Shakespeare lesen konnten. In der Rede *Zum Shakespeares-Tag* stand: Der verdorbene Geschmack der Gegenwart umnebelt dermaßen unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, um die Großartigkeit und Naturhaftigkeit der Gestalten von Shakespeare zu erkennen. In der für Goethe neuen Welt Sizilien, wo er die Gesetze der Schöpfung aufzuspüren meinte, erkannte er erst eindeutig die spezifische Bedeutung des Urvaters aller Dichter: „Was den Homer betrifft,

ist mir eine Decke von den Augen gefallen.”³⁴ Was Goethe nun sieht – angesichts der Gegenstände, die in der *Odyssee* beschrieben sind, und wissend, daß die meisten der sonderbarsten Begebenheiten in der *Odyssee* (im Sinne der historischen Wahrheit und Notwendigkeit) erlogen sein müssen – ist, daß Homer durch Verwendung der Gesetze der eigenen Welt Existenz geschaffen und nicht durch „dichterische Schatten” Effekte erreicht hat. Und jetzt, erst jetzt kommen Goethes Eröffnungen für Herder über die Urpflanze: ein Gebilde, das allen tatsächlichen und möglichen Pflanzen vorangeht, wie – und das sehen wir jetzt auch – das Ur-Modell jedes natürlich-großartigen und in diesem Sinne vollkommenen poetischen Werkes Homer oder Shakespeare vorangehen muß.

Der Kontext zeigt einmal mehr, daß das Konzept der Urpflanze eine Tragweite hat, die die Grenzen der Botanik zweifelsfrei übersteigt. Die Möglichkeit, die Gesetze der Schöpfung zu erkennen, die Schöpfung als konsequente Entfaltung eines Modells aufzufassen und durch wiederholte Schöpfung das Vorhandene zu überbieten, gilt nicht allein im Bereich der Natur, sondern auch im Bereich des Menschen, und in einer eigentümlichen Weise auch in dem Bereich derjenigen Menschen, die ihre Welt- und Menschenansicht nach außen spiegeln, also Künstler sind. Die eigene verdeckte Beurteilung der Erschöpfung dieses Konzepts ist an einer anderen Stelle der *Italienischen Reise* zu finden. Sie geht allerdings überraschenderweise dem Brief an Herder vom 17. Mai 1787 voran!

Betrachten wir die in der *Italienischen Reise* abgedruckten Briefe als identisch mit den Originalen, dann müßten wir Goethe sogar vorwerfen, daß er am 17. Mai vergessen hat, daß Her-

³⁴ a.a.O. S. 323.

der über seine Erfindung der Urpflanze möglicherweise bereits ins Bild gesetzt wurde. Goethe bat doch seine Adressaten schon in einem Brief am 25. März 1787 um eine entsprechende Mitteilung: „Herdern bitte ich zu sagen, daß ich mit der Urpflanze bald zustande bin, nur fürchte ich, daß niemand die übrige Pflanzenwelt darin wird erkennen wollen.“³⁵ Auch dieser Brief wurde nach Angaben Goethes in Neapel geschrieben, und zwar auch unmittelbar nach dem Besuch des griechischen Tempels in Pästum. Aus dem Kontext dieses Briefes fehlt nur die Erwähnung Homers und Siziliens – und der Millionen von Welten. Die Goethe-Literatur geht in der Regel auch von der Tatsache aus, daß Goethe zweimal in Pästum war und vergleicht mit Gewinn die in den zwei Briefen festgehaltenen Eindrücke der Besuche. „Ich befand mich in einer völlig fremden Welt“, schreibt Goethe am 23. März und setzt fort: Gebildet durch den Geschmack der Zeit, erschienen ihm „diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar“.³⁶ Nach der Sizilien-Reise und nach dem zweiten Besuch in Pästum schreibt er aber am 17. Mai ohne Vorbehalt: „es ist die letzte und, fast möchte ich sagen, herrlichste Idee, die ich nun nordwärts vollständig mitnehme.“³⁷ Die Steigerung von unerkannter Größe zu erkannter soll dem Leser der Briefe einmal mehr zeigen, wie wichtig die Besichtigung der griechischen Tempel für Goethe war. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Forschungsergebnisse von Nicholas Boyle, die er in seiner Goethe-Biographie folgendermaßen zusammenfaßt:

³⁵ a.a.O. S. 222.

³⁶ a.a.O. S. 219.

³⁷ a.a.O. S. 323.

In der *Italienischen Reise* versucht Goethe, den Besuch Paestums vor die Abreise nach Sizilien zu legen, doch der tatsächliche Besuch am 15.-17. Mai oder 21.-23. Mai hinterläßt noch seine Spuren, so daß der Eindruck erweckt wird, als ob Goethe zweimal in Paestum gewesen sei.³⁸

Die Ausführung des Planes, in der Woche vor dem 25. März noch Pästum zu besuchen, soll, wenn er überhaupt bestand, durch heftiges Unwetter verhindert worden sein. Das Unwetter, von dem zeitgenössische Logbücher übereinstimmend berichten, verzögerte auch den Antritt der Seefahrt nach Sizilien. Erst am 29. März bestieg Goethe mit seinem Begleiter, dem Zeichner Kniep, der die Aufgabe hatte, die antiken Sehenswürdigkeiten für Goethe festzuhalten, das Paketboot nach Sizilien. Interessant sind diese Feststellungen von Boyle für uns, weil sie in einem konkreten Fall, in dem die Erfindung der Urpflanze auch involviert ist, zeigen, daß nicht wenige Briefe der *Italienischen Reise* genauso fingiert sind wie die von *Werther* oder der in dem Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* zitierte. Und dieser Tatbestand spornt uns besonders an, den Aufbau der einzelnen Briefe und einiger Briefreihen, bis zur Datierung hin, eingehender als es in der Fachliteratur bisher üblich war, zu untersuchen. Wenn nämlich Boyle recht hat – und was das Wetter betrifft, hat er zuverlässige und unabhängige Quellen – konnte die Exkursion Goethes am 25. März 1787 kaum so verlaufen sein, wie er sie in einem Brief am selben Tag aufgezeichnet hat. Dieser erste Bericht vom 25. März hatte die Ursachen darzulegen, warum Kniep zögerte, in der Begleitung von Goethe die Reise nach Sizilien

³⁸ Boyle, Nicholas: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. 1. 1749–1790. Aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach. München 1995, S. 824. Anmerkungen zu S. 538.

anzutreten. Der Grund für das Zögern war denkbar einfach: Kniep hatte eine Geliebte in Neapel, die er ungern verlassen hätte. Um Goethe zu zeigen, wie schwer es ihm fällt, sich von Neapel zu trennen, wollte er ihm das Mädchen vorstellen. Das Mädchen wohnte in einem Haus am Hang des Vesuvs. So hatten sie die Vorstellung mit einem Ausflug verknüpft: Goethe sollte doch „zugleich eine der schönsten Aussichten über Neapel genießen“.³⁹ Im Brief steht nichts vom Unwetter, vom Sturm, im Gegenteil: Von dem flachen Dach eines Hauses konnten Goethe und Kniep „den Golf, die Küste von Sorrent vollkommen übersehen.“⁴⁰ Es handelt sich also höchstwahrscheinlich um eine fingierte Situation, um eine Konstruktion Goethes, die ihren Sinn erst bei der Beschreibung der Begegnung mit dem italienischen Mädchen freigibt. Wir sollen der Art, wie das Mädchen vor den beiden Herrn erschien, besondere Beachtung schenken:

Als wir nun die Gegend bewunderten, stieg, obgleich erwartet, doch unversehens ein gar artiges Köpfchen aus dem Boden hervor. Denn zu einem solchen Söller macht nur eine länglich viereckige Öffnung im Estrich, welche mit einer Falltüre zugedeckt werden kann, den Eingang. Und da nun das Engelchen völlig hervortrat, fiel mir ein, daß ältere Künstler die Verkündigung Mariä also vorstellten, daß der Engel eine Treppe heraufkömmt. Dieser Engel aber war nun wirklich von gar schöner Gestalt, hübschem Gesichtchen und einem guten, natürlichen Betragen. Es freute mich, unter dem herrlichen Himmel

³⁹ Goethe: *Italienische Reise*. S. 221.

⁴⁰ ebd.

und im Angesicht der schönsten Gegend von der Welt
meinen neuen Freund so glücklich zu sehen.⁴¹

Der Beschreibung können mindestens zwei Muster unterlegt werden: Strukturen, die verschiedene Elemente des dargestellten Vorgangs hervorheben. Das erste ist das Muster der Geburt: Aus der Öffnung steigt zunächst das „Köpfchen“ hervor und dann erscheint nach und nach die volle Gestalt des Mädchens. Den Hintergrund bildet der Golf von Neapel: So gesehen wird hier für den verliebten Kniep die Geburt der Venus aus dem Meer wiederholt. Goethe aber deutet diese unerwartete Erscheinung um, indem er ausdrücklich ein anderes Muster, und zwar einen bestimmten Typ der Darstellung der Verkündigung Mariä durch „ältere Künstler“ dem Beobachteten unterlegt. Das Mädchen wird zunächst als Engelchen bezeichnet, dann aber als Engel: Er ist nun Gabriel, der einst Maria mitteilte: „Heiliger Geist wird über dich kommen, und Kraft des Höchsten wird dich überschatten.“⁴² Mit dieser Verkündigung wird nicht mehr Kniep, sondern der Deuter der Erscheinung, Goethe, angesprochen. Dies wird durch die Art der Datierung der Aufzeichnung nochmals unterstrichen: „Neapel, den 25. März 1787. *Verkündigung Mariä*“.⁴³ Oder vom tatsächlichen Verlauf Goethes italienischer Reise her gesehen: An die Stelle der eigentlichen Ursache des verzögerten Reiseantritts der beiden Wanderer – also an die Stelle der Darstellung des Sturms – tritt die Darstellung dessen, wie Goethe vor der Reise nach Sizilien mit „göttlichen“ Ideen befruchtet wurde – auch um die eigentliche Bedeutung der Tempel in Pästum erkennen zu können. Das ist aber erst der

⁴¹ ebd.

⁴² Lukas, I, 35

⁴³ Goethe: *Italienische Reise*. S. 221.

weitere Kontext. Den nahen und gewichtigeren gibt der folgende Brief vom gleichen Tag an. Er beginnt nämlich mit den folgenden Worten: „*Nach diesem angenehmen Abenteuer* spazierte ich am Meere hin und war still und vergnüglich. Da kam mir eine gute Erleuchtung über botanische Gegenstände. Herdern bitte ich zu sagen, daß ich mit der *Urpflanze* bald zustande bin”.⁴⁴

Wahrlich, „unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen“! Die beiden Briefe vom 25. März haben so auch die Funktion, den Wert der erfinderischen Leistung und die Bedeutung der *Urpflanze* anzudeuten: „die gute Erleuchtung über botanische Gegenstände“ soll ein Ergebnis der Ausschüttung des Heiligen Geistes sein, die Goethe „göttergleich“ macht, indem sie ihm die Kraft gibt, das Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation, und damit das Geheimnis der Prinzipien der Zeugung und der Organisation überhaupt zu erkennen. Existenz zu haben bedeutet also: nach den Prinzipien der Zeugung in die Welt gekommen zu sein und nach den Prinzipien der Organisation aufgebaut zu werden. In diesem Sinne ist die göttliche Schöpfung der *Urpflanze* der erste Schritt zu einer Morphologie, und die Goethesche Morphologie ist zugleich die Grundlage einer Poetik der vollkommenen Werke, mehr noch – wie die Stenzen *Urworte*. *Orphisch* zeigen, bildet sie auch die Grundlage zur Fassung der Einheit eines Menschenlebens. Erst eine empirische Untersuchung könnte beschreiben, wie das generative Modell, aus dem die poetischen Werke Goethes mit Hilfe eines Schlüssels, d.i. mit Hilfe eines wohldefinierten Regelsystems, abzuleiten sind, aufgebaut ist. Erst eine solche Untersuchung könnte zeigen, ob dieses Modell den gemeinsamen Mittelpunkt der beiden Schaffensebenen Goethes bildet und wie

⁴⁴ ebd.

weit die Werke anderer Schöpfer der Weltliteratur von Homer an aus demselben Mittelpunkt zu erklären sind oder zu erklären wären. Goethes unbegrenzter Anspruch, „göttergleich“ zu schaffen,⁴⁵ und die bedeutendsten Werke der Weltliteratur als verwandte Manifestationen des göttlichen Schaffensgesetzes zu betrachten, entspringt dem Geiste der Aufklärung und der Vorstellungsart der Sturm-und-Drang-Periode. Herder, der Lehrmeister der jungen Generation der Stürmer-und-Dränger, sprach in seinem zwischen 1771 und 1773 entstandenen Shakespeare-Aufsatz bereits darüber, daß „Shakespeare Sophokles Bruder“⁴⁶ sei, und eben da, „wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern, ganz wie er zu sein.“⁴⁷ Er nannte Shakespeare einen „Sterbliche[n] mit Götterkraft begabt“, er nannte ihn einen „Glückliche[n] Göttersohn über sein Unternehmen“⁴⁸, weil er unter ganz unterschiedlichen Umständen und daher mit ganz unterschiedlichen Mitteln mit den griechischen gleichwertige, mit ihnen im Kern identische Dramen schuf. Der Horizont von Goethes Versuch ist also der des Sturm-und-Drang; aber erst die Studien in Italien bilden bei ihm eine Sichtweise aus, die ihm hilft, die erahnte Verwandtschaft zwischen allen großen Leistungen der Kunst zugleich historisch und logisch begründbar zu machen. Der Weg dazu führt – und hier zeigt sich unmittelbar das Göttliche des Anspruchs – über die Erkenntnis der Schöpfungsprinzipien aller Bereiche der methodisch erfahrbaren und

⁴⁵ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: „Wanderers Sturmlied.“ In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Band 1. Gedichte und Epen I.* München: Beck 1988, S. 34.

⁴⁶ Herder, Johann Gottfried: „Shakespeare.“ In: Lambel, Hans (Hg.): *Herders Werke.* 3. Teil. 2. Abteilung. Stuttgart o. J. S. 245.; Kürschner, Joseph (Hg.): *Deutsche National-Literatur.* Bd. 76.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ a.a.O: S. 238.

der logisch folgerichtig erdachten, der tatsächlichen und der möglichen Welten. Die ausgezeichneten Bereiche heißen aber die eigene Dichtung und das eigene Leben, mit dem Ziel, ihnen Existenz zu sichern. Was auch heißen will: über die eigene Existenz hinaus zu wirken, durch die erkannten Prinzipien mit anderen Regionen oder sogar mit anderen Welten verbunden zu sein. Daher können wir es nicht als Zufall betrachten, daß Goethe an seinem letzten Geburtstag gerade den fünfzehn englischen Schriftsteller-Freunden die Geburtstagsgratulationen mit einem Gedicht erwidert hat. Es ist der letzte Ausdruck seines Willens, sowohl räumlich als auch zeitlich nicht nur in der Nähe, sondern auch in der Ferne wirken zu wollen:

Worte, die der Dichter spricht,
Treu, in heimischen Bezirken,
Wirken gleich, doch weiß er nicht,
Ob sie in die Ferne wirken.

Britten! habt sie aufgefaßt:
„Tätigen Sinn, das Tun gezügelt;
Stetig Streben, ohne Hast.“
Und so wollt ihr's denn besiegelt.

(Weimar, 28. August)

(1999)

Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen

Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: *Ganymed*, *Die Leiden des jungen Werthers*, *Stella*, *Erkönig* und *Faust*

Seit der *Poetik* von Aristoteles sollten wir eigentlich wissen, daß literarische Werke mit dargestellten Ereignisreihen als Abbildungen von abstrakten Handlungsstrukturen betrachtet werden können. Die „genießenden, meistens vergeudenden Nachkommen“¹ übersahen diese Erkenntnis oft genug, indem sie Gedichte, Romane und Dramen auf ihre zwar möglichen, aber uneigentlichen Funktionen reduziert haben. Literatur wird sowohl von ›naiven‹ als auch von ›gebildeten‹ Lesern vielfach eher als Schwester der Historiographie und der Soziographie behandelt, und weniger als Schwester der Mathematik und Metaphysik, die sie nach Aristoteles in ihrer vollendeten Ausprägung sein kann.

Nichtsdestoweniger wird die aristotelische Einsicht in die spezifische Funktion sprachlichen Gestaltens von Zeit zu Zeit wiederholt entdeckt, wenn auch oft außerhalb der Zentren der Literaturwissenschaft, seien diese Zentren gattungsmäßig, seien sie geographisch definiert. So ging der stärkste Impuls für die Wiederbelebung der aristotelischen Auffassung im 20. Jahrhundert von der Volkskunde in Rußland aus: der Märchenforscher Vladimir Propp kam zu der Überzeugung, daß sich Erzählungen eines gewissen Typs nicht durch bestimmte sprachlich-formale, und auch nicht durch historisch oder soziologisch determinierte

¹ *Tibia und Fibula*. aus: *Zur Morphologie*. Bd. 2. Heft 2. 1824, S. 126–138. In: *Goethes Werke*. Abt. 2. Naturwissenschaftliche Schriften, Bd. 8. Weimar: Hermann Böhlau (fortan: WA) 1893, S. 222.

thematische Elemente als Märchen ausweisen, sondern eben durch ihre abstrakte Struktur. Eine wohlgeordnete Kette von Handlungen mit funktional festgelegten Handlungsträgern bestimmt den möglichen Aufbau der Ereignisreihen in der Gattung des Zaubermärchens und dadurch auch die dem Zaubermärchen eigenen kommunikativen Funktionen.

Die Verdrängung der aristotelischen *Poetik* aus den literaturwissenschaftlichen Zentren hat natürlich ihre Ursachen und ihre schweren Folgen. Es würde jedoch zu weit führen, hier die Wurzeln für die offensichtlichen Mißverständnisse in der Rezeption der *Poetik*, für die verschiedenen Akzentverschiebungen in ihrer Auslegung, für die Gegenentwürfe zu ihr in den verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte einzeln freizulegen. Eine Folge des Umstandes, daß die essentiellen Wiederbelebungen von der Peripherie kamen, soll jedoch erwähnt werden: Die Wiederbelebungen mußten vielfach unbeachtet bleiben oder sie wurden für das „Zentrum“, für die zentralen Fragen der Literaturwissenschaft als nicht relevant betrachtet. Um bei Propp zu bleiben: *Die Morphologie des Märchens* aus dem Jahre 1928 wurde erst 1972 ins Deutsche übersetzt und blieb von den Hauptströmungen der Literaturforschung nicht ihrer Bedeutung entsprechend wahrgenommen. Oder doch? Wird die Bedeutung der *Morphologie* für die Literaturwissenschaft von mir nicht überschätzt? Sollte man nicht das übliche Argument akzeptieren: Was für die primitive, wohl einfache, in der ausschließlich oralen Zeit wurzelnde Gattung des kollektiven Erzählens gut ist, kann für die komplizierten, eine lange Entwicklung durchgemachten, nach Originalität strebenden und von Genie-Individuen erschaffenen Einzelwerke der hohen Dichtung unmöglich ausreichen?

Bei diesem Argument bleibt freilich unberücksichtigt, daß Propp selbst sein Verfahren als spezifische Anwendung einer

Methode betrachtet, die den Anspruch hat, viel kompliziertere Erscheinungen zu erklären, als Märchen je sein können. Es handelt sich bekanntlich um Goethes *Morphologie*, die Propp in seiner Untersuchung nach den Schriften *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*², *Tibia und Fibula*³, *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* (1790)⁴, *Morphologie* (handschriftliche Notiz aus dem Jahre 1807)⁵ und *Italienische Reise, Neapel, An Herder*, den 17. Mai (1787)⁶ auch zitiert.⁷ Dementsprechend müßte man also den theoretischen Streit um die Anwendbarkeit Proppscher Verfahren bei der Untersuchung hochkomplizierter literarischer Gebilde auf der Ebene von Goethes *Morphologie* führen.

Aber unabhängig von diesem grundsätzlichen Bedenken scheint das in sich tautologische Argument – nämlich daß das verwickelte schwerer zu erkennen sei, als das einfache –, unwiderlegbar zu sein. Das Fragliche an dieser Aussage ist auch nicht ihr Inhalt, sondern ihre Validität, ihr Aussagewert für unsere Fragestellung. Es ist nämlich zu bedenken, ob die Kompliziertheit eines Gebildes das einzige oder das wichtigste Hindernis auf dem Weg zur Erkenntnis sei. Man findet ja den kürzesten Weg zum Ziel in einem Labyrinth mit dem Faden von Ariadne leichter als den gleichen Weg in einem Straßennetz mit einer einzigen Kreuzung ohne Ausschilderung. Die Erkenntnis wird also grundsätzlich nicht durch Kompliziertheit erschwert, vielmehr

² In: WA *Zur Morphologie*. Bd. 6. 1. Tl. 1891, S. 286–311.

³ In: WA *Zur Morphologie*. Bd. 2. Heft 2. 1824, S. 126–138.

⁴ In: WA Bd. 35. 1892, S. 13–16.

⁵ In: WA Bd. 6. 1891, S. 446.

⁶ In: WA Bd. 31. 1894, S. 240, Z. 7–17.

⁷ Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. v. Karl Eimermacher. München: Carl Hanser Verlag 1972, S. 9, 11, 25, 87, 91.

durch das Neue schlechthin, das es zu erkennen gilt; sie wird am schwersten durch einen Knäuel von Vorkenntnissen und Vorurteilen behindert.

Die Erkenntnis des Neuen in der Literatur müssen wir nun mindestens auf zwei Ebenen leisten: auf der Ebene der Textsorte Literatur und auf der Ebene der einzelnen Werke. Wir müssen also einerseits erkennen, was es heißen kann, einen Text als literarisches Werk zu konzipieren oder zu lesen. Es handelt sich hier also um ein ›mathematisches Problem‹, indem es darum geht, alle notwendigen und möglichen Konsequenzen einiger Grundannahmen zu entdecken. Grundannahmen zum Beispiel, die systematisch zuerst in der *Poetik* von Aristoteles vorgelegt worden sind. Andererseits haben wir ein ›metaphysisches Problem‹, indem zu entdecken gilt, welches System von handlungsbestimmenden Grundannahmen mit welchen Schlußfolgerungen in einem bestimmten Werk oder in einer bestimmten Reihe von Werken realisiert wird. Das heißt: Ein Text wird erst dann genuin literarisch gelesen und untersucht, wenn die Rezeption durch ein System von spezifischen: eben durch literaturtheoretisch fixierbaren poetischen und ethischen Grundannahmen und ihren Konsequenzen geleitet wird. Wobei die Untersuchung eines bestimmten Textes eine Textwelterklärung bezweckt. Die Erklärungstheorie soll die Konstruktionsgesetze einer Textwelt von handelnden Personen enthalten, die die Welt dieser Personen als eine mögliche Welt ausweisen. Die Gesetze als Prinzipien der Konstruierung der möglichen Welt bilden zugleich die Prinzipien der Untersuchung: aus den einfachsten Grundannahmen

soll der Reichtum der Erscheinungen in einer Textwelt durch die Analyse erklärt werden.⁸

Oder etwas ähnliches... Denn auch wenn man die obigen Überlegungen nicht, oder nur teilweise akzeptiert, sieht man schon schnell ein, daß der junge Gymnasialdirektor in Weimar, Herr Böttinger, ein unangemessenes Verhältnis zum Werk des Zeitgenossen Goethe hatte, wenn er schrieb: „Wie ekelhaft, daß Faust die Natur bei ihren Brüsten fassen will.“! Es ist zwar sein gutes Recht, die Worte des enttäuschten Faust so zu qualifizieren. (Bekanntlich äußert Faust diesen Wunsch nach jenem „Schauspiel“, das das Zeichen des Makrokosmos in Nostradamus' Buch in ihm ausgelöst hat. „Wo faß ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt, / Dahin die welke Brust sich drängt / Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens? *Er schlägt unwillig das Buch um...*“⁹) Sollte aber Böttingers Ausspruch nicht als ein privates Geschmacksurteil, sondern als Kritik verstanden werden, dann fehlen uns seine Fragen: *Warum* hat die Natur hier Brüste? *Warum* diese Personifikation? *Warum* diese Sinnlichkeit? Erst, wenn man keine in der Struktur des Werkes veranker-

⁸ Vgl. Bernáth, Árpád: „Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten.“ In: *Sprach- und literaturwissenschaftliche Aspekte bei der Interpretation literarischer Texte*. Dokumentation zur Konferenz an der Universität „Kyrill und Metodij“ Veliko Tirnovo. Tl. 1. Beiheft des Germanistischen Jahrbuches der VR Bulgarien. Hrsg. v. Deutschlektorat am Kultur- und Informationszentrum der DDR in Sofia – Universität „Kyrill und Metodij“ Veliko Tirnovo, 1987. S. 124–131. bzw. In: Petőfi, S. János & Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske 1988, S. 179–183. (=Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62.) In diesem Band S. 71-79

⁹ *Faust*. Z. 456f.

te Antwort auf diese Fragen findet, dürfte ein negatives Urteil erlaubt sein.¹⁰

Das Beispiel wäre belanglos, wenn das Unangemessene bei Erklärungsversuchen bestimmter Goethe-Werke nicht gerade die Regel wäre. Es kann nur einen theoretisch-methodologischen Grund haben, daß die bisherigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Beispiel zu dem kurzen, insgesamt 31-zeiligen Goethe-Gedicht *Ganymed* unbefriedigend ausfallen. Wie könnten sonst die Fragen der Entstehungsgeschichte, die Beziehung zum *Prometheus*-Gedicht, ja zu dem *Prometheus*-Dramenfragment und zum Roman *Werther*, die Problematik des Pantheismus die Sicht so versperren, daß das Neue, das eigentlich Wichtige in diesem Gedicht nicht aufgedeckt werden konnte?

Was soll aber hier – könnten nun Interpretations skeptiker fragen – ‘wichtig’ oder ‘wesentlich’ heißen?

Betrachtet man ein literarisches Werk nach der aristotelischen Konvention als eine durch die nachgeahmte Handlung gestiftete Ganzheit, dann sollten wir hier erklären können, welche einheitliche Handlung dem Werk zugrundeliegt. Interessanterweise wird in den meisten Analysen das scheinbar Ungewöhnliche, daß nämlich ein höchst lyrisch empfundenes, allgemein als Hymne eingestuftes Gedicht eine *Handlung* haben kann, daß es also eine Ereignisreihe darstellt, auch gar nicht übersehen. In den Kommentaren wird gerade betont, es ginge hier um einen „Vorgang“¹¹, es sollte

¹⁰ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Poetische Werke*. Bd. 8. Weimar – Berlin: Aufbau (fortan: BA) 1965, S. 777f; bzw. *Faust*. V. 455f.

¹¹ Storz, Gerhard: *Vier Gedichte. Mailied, Ganymed, Ein Gleiches, Auf dem See*. In: Hirschenauer, Rupert & Weber, Albrecht (Hg.): *Wege zum Gedicht*. München – Zürich: Schnell und Steiner 1956, 8. Aufl. 1972, S. 124.

sogar ein Teil des geplanten *Prometheus*-Dramas sein.¹² Denn, wird behauptet, so ist zum Beispiel erst voll erklärbar, warum die Rede vom „Nebeltal“ im Gedicht vorkommt: „Das ‘Nebeltal’ hätte in diesem Fall dieselbe, nämlich technische, Bedeutung gehabt wie Fausts Ausruf in der berühmten Urfaust-Szene: ‘Es wölkt sich über mir, / Der Mond verbirgt sein Licht! / Die Lampe schwindet! Es dampft! / (...)’ Denn nach diesen Worten Fausts erscheint ja der Erdgeist (V,364), den man nicht allzu deutlich konturiert sehen soll. Der dramaturgischen Technik des jungen Goethe war dieser Kunstgriff also geläufig.“¹³ Es wird auch übereinstimmend festgestellt, daß die Ereignisse vom Erwachen einer Liebessehnsucht bis zu ihrer Erfüllung laufen. Es bleibt nur die Frage unbeantwortet, warum das Gedicht dann nicht in der 12. Zeile endet. Nachdem Ganymed seinen Wunsch: „Daß ich dich fassen möcht / In diesen Arm!“ formuliert, folgen doch die Zeilen über die Erfüllung: „Ach, an deinem Busen / Lieg ich“.¹⁴ Die Ereignisse laufen dagegen weiter, und die Erklärung dafür ist da, in der Fortsetzung des Gedichts, und zwar schon in dem nächsten Wort, das wir bereits aus der früher zitierten Böttinger-*Faust*-Stelle kennen. Sie liegt in dem finiten Verb: „schmachte“. Ganymed ist also, könnte man salopp sagen, offensichtlich nicht an dem richtigen Busen gelandet. Allein die Sekundärliteratur zu *Ganymed* will das aber nicht so sehen. Benno von Wiese zum Beispiel spricht stattdessen kommentarlos über „‘schmachtendes’ Glück“ – was das *hier* auch

¹² Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Interpretation und Dokumentation. München: Fink 1979, S. 119ff.

¹³ a.a.O. S. 161.

¹⁴ Zitiert nach: *Goethes Werke*. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.) Bd. 1. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. 7. Aufl. Hamburg: Christian Wegener Verlag 1964, S. 475f.

immer bedeuten soll.¹⁵ Und auch andere, wie Clemens Lugowski¹⁶, Wolfdietrich Rasch¹⁷, Karl Otto Conrady¹⁸ – wollen das Leiden und Sehnen von Ganymed nicht zur Kenntnis nehmen. Sie sehen hier gar keinen echten Bruch in dem Prozeß der Annäherung, der sein Ziel erst am Busen des allliebenden Vaters erreicht.

Aber nicht nur dieses eine Wort: *schmachten* zeigt an, daß die mittlere Strophe nicht die „Nähe“ – so Lugowski¹⁹ –, nicht eine Phase der Annäherung an den allliebenden Vater – so Conrady²⁰ – darstellt! Steigert sich Ganymeds Ergriffenheit in der ersten

¹⁵ Wiese, Benno von: „Umfangend umfassen.“ In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *Frankfurter Anthologie*. Bd. 11. Gedichte und Interpretationen. Frankfurt am Main: Insel 1988, S. 30. Natürlich kennt Goethe die Zwiespältigkeit der Gefühle: es genügt auf das Gedicht *Wonne der Wehmut* („Trocknet nicht, trocknet nicht, / Tränen der ewigen Liebe!“) aus dem Jahr 1775 hinzuweisen.

¹⁶ Lugowski, Clemens: *Goethe: Ganymed*. In: Burger, Heinz Otto (Hg.): *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*. Halle 1942, S. 102–118. Zitiert wird nach dem Neuabdruck In: Schillemeit, Jost (Hg.): *Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1965, S. 47.

¹⁷ „Ausgesprochen wird hier also (...) die innere Erfahrung einer Vereinigung des Ich mit der Gottheit, seine Rückkehr aus der Vereinzelung in die allumfassende göttliche Einheit. (...) Es ist eine doppelte Bewegung, vom Ich zur Gott-Natur und von dieser zu jenem (...) Beide Bewegungen aber – und damit ist die Grundstruktur des Gedichts bezeichnet – gipfeln, sich verbindend, in der drittletzten Verszeile: *Umfangend umfassen!*“ Rasch, Wolfdietrich: „Ganymed. Über das mystische Symbol in der Goethezeit.“ In: *Wirkendes Wort*. 2. Sonderheft 1954, S. 34–44.

¹⁸ Conrady, Karl Otto: „Ganymed.“ In: Wiese, Benno von (Hg.): *Die deutsche Lyrik. Interpretationen. Vom Mittelalter bis zur Frühromantik*. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1970, S. 227–234.

¹⁹ Lugowski, Clemens: *Goethe: „Ganymed“*. In: a.a.O. S. 57.

²⁰ Vgl. Conrady, Karl Otto: „Ganymed.“ In: a.a.O. S. 227–234. Auf die Forschungslage um 1970 wirft die Zielsetzung von Conrady ein Licht: „Nach den Interpretationen von Lugowski und Rasch konnte es in der vorliegenden Betrachtungen nur darum gehen, von Zeile zu Zeile der Bewegungslinie des Gedichts zu folgen.“

Strophe von Satz zu Satz, beschreibt die mittlere Strophe den *Abbau* der inneren Spannung. Das ist auch an der Interpunktion ablesbar: Bis zur dritten Strophe werden alle Sätze mit Ausrufezeichen abgeschlossen, in der dritten Strophe selbst dagegen kein einziger Satz – mindestens im Text nach der Handschrift für Frau v. Stein aus dem Jahre 1777. Aber auch beim ersten Druck in den *Schriften* um 12 Jahre später (1789) wird nur nach dem Vokativ „lieblicher Morgenwind“ statt des früheren Kommas ein Ausrufezeichen gesetzt, damit der Ruf der Nachtigall von anderen Erscheinungen der Natur noch mehr getrennt wird. Gleichzeitig zeigt es eine Minderung Ganymeds Leidens, das Nicht-Erlöschen seiner Ergriffenheit an.

Verläuft die Richtung der Steigerung in der ersten Strophe von dem Naturhaften („Frühling“) über Personifiziertes („Geliebter“) zum Sakralen („heilig“, „unendlich“) und Gegenstandslos-Abstrakten („Gefühl“, „Schöne“), wobei das Gefühl dem Frühling, die Schöne dem Geliebten entspricht, geht der Abbau in der dritten Strophe vom Personifizierten („Busen“) über Frühlinglich-Naturhaftes („Blumen“, „Gras“, „Morgenwind“) zum Tierischen („Nachtigall“).

Wird das Wachsen der Intensität der Anziehung in der ersten Strophe mit erotischem Vokabular („anglügen“, „Geliebter“, „Liebeswonne“, „ewige Wärme“, „Schöne“) beschrieben, bedeutet „kühlen“, „lieblich“ in der dritten Strophe ein Nachlassen des Sinnlichen, wobei das leichte Ansteigen der Intensität der Anziehung in der vorletzten Zeile durch den Ausdruck „liebend“ mit der abweisenden Kälte des „Nebels“ gepaart wird.

Befindet sich Ganymed in der ersten Strophe auf einer Bergspitze im morgendlichen Glanz, wird er in der dritten dem „Sinn“ nach – und Sinn sollte hier im Sinne von Frege verstan-

den werden – von der „Nacht“ ins Tal gerufen.²¹ Gipfelt das unverortete Anglühen in der zweiten Strophe in dem Wunsch, das geheimnisvolle Du, das einander widersprechende Eigenschaften zu haben scheint, zu fassen, zerfällt das Du für Gany-med in der dritten Strophe in mehrere Eigenschaftsträger. Zwar hat das erste Du in der dritten Strophe noch einander widerspre-chende Eigenschaften wie „Busen“ und „Blumen“, löst sich diese semantische Unvereinbarkeit in den nächsten Zeilen dadurch auf, daß das „Kühlen“ nicht mehr mit „Busen“ und „Gras“ ver-bunden wird, sondern als eine Fähigkeit des Morgenwinds er-scheint. Und wer dann schließlich ruft, das ist nun ein Vogel. So hat Wolfdietrich Rasch keinen Grund zu schreiben: „das *Anglü-hen, Drängen, Rufen* Gottes kommt zur Ruhe in (...) dem *Umfan-gen*“.²² Und in dieser Aufzählung ist nicht nur die Verbindung des Rufens mit Gott unbegründet. Das „drängen“ in der ersten Strophe und in der dritten erweist sich durch die Verschieden-heit der Wirkungen als ein Drängen von nicht identischen Figu-ren der Handlung. Wenn verschiedene Aktanten der in den ersten drei Strophen dargestellten Ereignisreihe in abstrakteren Figuren zusammengefaßt werden sollten, dann müssen wir auf-grund des Effekts eben zwei, sich um Ganymed bewerbende Figuren unterscheiden, die Ganymed aus zwei, einander entge-gengesetzten Richtungen rufen. Daher beginnt zwar die folgende Strophe, mit dem iterierten Aufruf: „Ich komm’, ich komme!“ Aber die nächste Zeile zeigt, daß der Ruf der Nachtigall von dem

²¹ Bekanntlich definierte Gottlob Frege „Sinn“ als „Art des Gegebenseins“ der Bedeutung, d. h. des Gegenstandes, den das Zeichen bezeichnet. Der Gegenstand ‘Vogel’ wird also hier durch die (deutsche) Sprache als zur Nacht gehörig bezeichnet.

²² Rasch, Wolfdietrich: „Ganymed. Über das mystische Symbol in der Goethezeit.“ In: *Wirkendes Wort*. 2. Sonderheft 1954, S. 34–44.

verworrenen Ganymed nur als Verführung, als Versuch, ihn vom richtigen Weg herabzuführen, aufgefaßt wird. Er fragt nämlich gerade jetzt, als die Richtung des einen Rufes eindeutig wird: „Wohin, ach, wohin?“

Oder gibt es für diese seltsame Folge der Ereignisse eine andere Erklärung? In der Goethe-Literatur kann man anscheinend für alles einen Beleg finden. Johannes Klein sieht zum Beispiel nirgendwo eine Frage. Denn die „Frage spielt hier [gemeint ist das ganze Gedicht] keine Rolle, aber eine desto größere der entzückte Ausruf.“ „Die Häufungen des immer gleichen Erlebens bezeichnen die religiöse Begegnung.“ „Die einzige Frage im grammatischen Sinn. „Wohin! Ach wohin!“ [zitiert wird also (ohne Begründung) die Erstfassung nach Morris *Der junge Goethe*, Bd. 4. 1910. S. 40f] ist ausdrücklich nicht als Frage gemeint, sondern als eine andere Vokabel für das Unendliche.“²³ Gerhard Storz eliminiert die wiederholte Frage nicht direkt, aber wohl indirekt: Den „Gegensatz von jäher Spannung und zielloser Auflösung wiederholt der Schluß dieser Strophe“ – gemeint sind die Zeilen der vierten Strophe – „in dichtester Enge: ‘Ich komme’“ – zitiert wird also nach der Fassung 1777 – „‘ich komme!’ (Spannung) / ‘Wohin? Ach, wohin?’ (Lösung).“ Es fragt sich nur, nach welcher Schlußfolgerung welcher Grundannahmen elliptische Fragesätze Lösungen ausdrücken können? Es fragt sich nur, auf Grund welcher Prinzipien einmal das Ziel in der „ziellosen Auflösung“ gesehen werden kann, ein anderes Mal (d. h. in dem nächsten Satz desselben Kommentars) in einer Person: „Wieder

²³ Klein, Johannes: *Geschichte der deutschen Lyrik. Von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges*. 2. erweiterte Auflage. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1960, S. 311.

ruckartig (...) setzt die Bewegung an, nun aber steigert sie sich (...) hinauf bis zum Ziel: 'Alliebender Vater'"²⁴?

Hätte man nicht ungenügende Vorkenntnisse über wissenschaftlich ernst zu nehmende Argumentationsweisen bei literarischen Textwelterklärungen, hätte man nicht unerschütterliche Vorurteile über Goethe, wäre ein Leichtes einzusehen, daß es hier um eine Handlung geht, die durch die Interaktion von mindestens *drei* Handlungsträgern beschreibbar ist. Über die allgemein angenommene Einheit „Gott-Natur“ ist keine Rede im Gedicht und kann auch keine in den Auslegungen sein. Natur und Vater (Zeus) rufen den jungen Ganymed zu sich, der nur langsam merkt, daß sie *nicht* eine Person sind, da sie aus gegensätzlicher Richtung rufen. Was Ganymeds Ziel ist, sich mit dem Vater zu vereinigen, sollte die Natur gerade verhindern.

Und für einen solchen Gedanken ist die Pindarsche Odenform gerade die richtige: beim freien Strophenbau besteht das Gedicht aus einer Strophe und einer Antistrophe, die von einer dritten überwölbt wird, während die Strophe mit der Antistrophe, die Antistrophe mit der Schlußstrophe durch je einen Zweizeiler verbunden werden.

Es ist leicht einzusehen, daß diese neue Erklärung des dargestellten Vorgangs weitreichende Folgen hat. Einerseits sind alle Ausführungen über Goethes Pantheismus im Lichte dieser Erkenntnisse neu zu bewerten. Andererseits ist der Kontext der Werke, in den das Gedicht gestellt werden kann, neu zu bestimmen. Denn es hat der bloße Hinweis in den Analysen des *Ganymed* auf thematische Übereinstimmungen in Goethes anderen Werken nicht *mehr* erklärende Kraft, als ein Aufsuchen von

²⁴ Storz, Gerhard: *Vier Gedichte. Mailied, Ganymed, Ein Gleiches, Auf dem See*. In: Hirschenauer, Rupert & Weber, Albrecht (Hg.): *Wege zum Gedicht*. München – Zürich: Schnell und Steiner 1956, 8. Aufl. 1972, S. 124.

gleichen thematischen Elementen in verschiedenen Märghen der Weltliteratur. Und das ist nicht viel, wie Propp das in seiner *Morphologie* bewies. So kann Werther in seinem oft zitierten Brief an Wilhelm vom 10. Mai noch so viel über Einsamkeit, „Frühlingsmorgen“, „das liebe Tal“, das um ihn „dampft“, über „die hohe Sonne“ berichten, und auch darüber, daß er „im hohen Grase“ liegt, daß er „das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen“ nah an seinem Herzen fühlt, daß er zugleich auch „das Wehen des Alliebenden“ wahrnimmt, „der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält“, spricht sein Brief nicht über die Problematik des *Ganymed*.²⁵ Er spricht, wenn wir schon nach intertextuellen Zusammenhängen wesenhafter Art suchen, eher über die Problematik des ‘Gegengedichts’ zu *Ganymed*, die des *Prometheus*. Denn die Stabilität der Harmonie mit der Welt wird hier nicht durch eine Abkühlung der heiligen Gefühle, durch eine Ablenkung vom Vater gefährdet, sondern dadurch, daß Werther in diesem Zustand zum Schöpfen unfähig ist. Er ist an diesem Tag „so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken“, daß seine „Kunst darunter leidet“. Erst nach dieser Feststellung können wir den relevanten Zusammenhang zwischen *Ganymed* und dem Brief vom 10. Mai in *Werther* erkennen: Das Gemeinsame liegt gerade in dem Moment, daß die Natur in beiden Sequenzen als Gegenspieler fungiert: Sie verhindert etwas, sie ist also etwas Negatives. Auch im Falle des Briefes kann es auch nicht anders sein: wäre die Harmonie kein Schauspiel nur, keine falsche also, sollte der Roman hier enden.

²⁵ Einer der ersten, die auf diesen thematischen, in fast allen Untersuchungen zu *Ganymed* erwähnten Zusammenhang hingewiesen haben, ist Kutschner, Arthur: *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis zur Ausgabe der „Schriften“ 1789*. Leipzig: Hesse 1906.

„Ein Historiker“, schreibt Propp, „der sich in morphologischen Fragen nicht auskennt, wird Ähnlichkeiten nicht erkennen, wo sie wirklich vorhanden sind. Er übersieht einfach die wesentlichen Übereinstimmungen. Dagegen kann ein erfahrener Morphologe die vermeintlichen Ähnlichkeiten ohne weiteres als völlig heterogene Erscheinungen erklären. Daraus erkennen wir, daß sehr viel von der Analyse der Formen abhängig wird.“²⁶

Nun haben die Ode und die Ballade als Formen gewisse Ähnlichkeiten: dem stetigen Wechsel von Strophen und Antistrophen in der Ode kann der dramatische Dialog in der Ballade entsprechen. Freilich sind jene inhaltliche Elemente, die *Ganymed* und *Erlkönig* stärker verbinden, auf der Ebene der Handlung zu finden. Die Handlung der Ballade *Erlkönig* ist doch nichts anderes, als die Umkehrung der Handlung der Ode *Ganymed*! Was in *Ganymed* der Endzustand war, wird hier – wenn auch abgeschwächt – als Ausgangszustand der Ereignisse dargestellt: „umfangend umfängen“ finden wir Vater und Jüngling in der ersten Strophe zusammen. Ungewißheit, die in *Ganymed* bis zur letzten Strophe beherrschend ist, löst sich bereits am Anfang auf. Es wird bereits in der zweiten Zeile die Antwort auf die Frage gegeben, wer zusammengehört: „Es ist der Vater mit seinem Kind;“ und wird ihr Zustand weiter beschrieben: „Er hat den Knaben wohl in dem Arm, / Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.“ Auch die Zeit der Handlung wird in ihr Gegenteil verwandelt: nicht die morgendliche, sondern die nächtliche Natur ruft, aber mit derselben Funktion: sie will den Jungen vom Vater lösen. Was früher Ganymeds Problem war: die Eigenschaften der Natur von den Eigenschaften des rufenden Geistes zu trennen,

²⁶ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. v. Karl Eimermacher. München: Carl Hanser Verlag 1972, S. 24.

erscheint jetzt als Gegensatz zwischen den Welten des Vaters und des Jungen. Ihre Welten bestehen gleichartig aus drei Elementen, allein das dritte wird von Vater und Sohn unterschiedlich gedeutet. Was für den Vater „Nebelstreif“, das Säuseln des Windes, „die alten Weiden“ sind, sind für den Sohn „Erkönig mit Kron und Schweif“, Erkönigs Stimme, „Erkönigs Tochter“. Damit wird freilich auch der Anfang uminterpretiert: Nicht der Vater hat eine überirdische Macht, die in der Ode eine vollkommene Harmonie auf Dauer ermöglicht, sondern die Natur als Erkönig, die die Harmonie zwischen Kind und Vater endgültig zerstören kann. In beiden Gedichten ist freilich die Trägerin der überirdischen Anziehungskraft und der irdische Wunsch zur Annäherung identisch. Es ist die Erotik, die in der literaturwissenschaftlichen Rezeption beider Werke überwiegend unterschlagen wird.²⁷ Man müßte nicht unbedingt die Platonische

²⁷ Und wenn nicht, dann wird eine Rechtfertigung außerhalb des Gedichts gesucht, anstatt die Funktion der homoerotischen Züge innerhalb des Werkes zu erklären. Vgl. Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Interpretation und Dokumentation. München: Fink 1979, S. 119ff.: „Vor allem aber hat schon bisher den unbefangenen Teil der Forschung befremdet, was eigentlich das antike Ganymed-Motiv mit Goethes-Hymne zu tun haben soll. (...) Noch als besonders *unstimmig* [Hervorhebung von Á. B.] wurde empfunden, daß das vom Titel bezeichnete lyrische Ich männlichen Geschlechts ist, wo doch der Frühling von ihm als 'Geliebter' apostrophiert wird. Man braucht diese Unstimmigkeit nicht überzubewerten (...): es möchte dennoch scheinen, daß auch daran wieder die ursprüngliche Funktion der Hymne, ein Monolog Pandoras zu sein, durchschimmert, daß Goethe diese Unstimmigkeit sonst wohl gleich zu vermeiden gewußt hätte." a.a.O. S.157f. Hier muß ich auf eine weitere Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur verzichten. Die Hauptrichtung meiner Analyse ist die Unhaltbarkeit des „Gott-Natur“-Begriffes zu zeigen, der sich auch in der neuesten Untersuchung zu *Ganymed* seinen festen Platz bewahrt. Vgl. den Aufsatz von Karl Eibel („*Ich komme! Ich komme! / Wohin? Ach wohin?*“ *Hymnendichtung als*

Deutung des Ganymedsstoffs oder Herders Bearbeitung einer dänischen Volksballade aus dem Jahre 1777 mit dem Titel *Erlkönigs Tochter*, die als Vorlage zu Goethes *Erlkönig* diene, kennen, um die Richtung der Steigerung, die im Werben um den Jungen in beiden Gedichten erscheint, zu erkennen.

Bleiben wir diesmal bei dem Lieblingsgedicht aller Textsammlungen für den Deutschunterricht mittlerer Schulklassen, bei der Ballade also. Zuerst wird vom Erlkönig das „liebe Kind“ angesprochen: „Komm, geh mit mir! / Gar schöne Spiele spiel ich mit dir“. Dann wird er mit „feiner Knabe“ angeredet, und mit dem entsprechenden Versprechen gelockt: „meine Töchter sollen dich warten schön“, um zuletzt allen Vorwand fallendlassend zu sagen: „Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt“!²⁸

Die Erkenntnis der Funktion der mythologisch bedingten Homoerotik in den beiden Gedichten zwingt uns, Goethes Anthropologie neu zu überdenken. Goethes 'Menschenskind' hat in diesen Gedichten eine wesentlich andere Stellung in der Welt, als Herders „Mittelding“ oder Jean Pauls „Metaphermensch“: er ist im Leib *und* Geist gottähnlich *oder* naturähnlich, auch in

Problem des jungen Goethe. In: *Sturm und Drang*. Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift 1988. Ausstellungskatalog des Goethe-Museums. S. 347. Den Hinweis auf den Aufsatz, der mich nach dem Symposium in Halle erreichte, verdanke ich Herrn Prof. Dr. Helmut Scheuer.)

²⁸ Anscheinend reicht die Kenntnis der Vorlage allein auch nicht: Vgl. z. B. Moritz, Karl: „Johann Gottfried Herder: Erlkönigs Tochter. Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig. Vergleichende Betrachtung.“ In: *Deutsche Balladen. Analysen für den Deutschunterricht*. Paderborn: Schoeningh 1972. S. 37: „Kern der Balladen: Erotische Magie, Rache aus Eifersucht [Herder], Naturmagische Verlockung und Überwältigung; Bedrohung ist tiefer und umfassender: Körperlos, unheimlich, angsterregend [Goethe]“. Bei *Ganymed* bleibt der mythologische Bezug, hier der Bezug auf Herders Verdeutschung unerklärlich.

seiner physischen Gestalt steigt er zum Gott hinauf oder mit seiner Seele zusammen geht er in dem Tod auf.²⁹

Balladen und Dramen werden oft als verwandte Gattungen charakterisiert: eine szenische Darstellung der gleichen Grundstruktur eröffnet zugleich neue Transformations- und Präsentationsmöglichkeiten, auch für die erotische Problematik. Ich denke an das rätselhafte Drama „für Liebende“ mit zwei Schlüssen, das als Titel – genau wie *Ganymed*, genau wie *Erlkönig*, einen einzigen Eigennamen trägt: *Stella*. Diese Titelgebung ist vom Inhalt her nicht ganz einleuchtend – warum nicht *Fernando* oder warum nicht *Cäcilie und Stella*: es geht hier doch um einen Mann, der zwischen zwei Frauen nicht wählen kann. Fernando will einmal zu Stella zurückkehren: „Stella! Stella! ich komme!“ sagt er, als spräche Ganymed, in seinem ersten Monolog³⁰, dann aber will er mit Cäcilie abreisen: „Wir wollen fort! CÄCILIE: Fort? – Nur ein vernünftig Wort! FERNANDO: Fort! Laß sein! (...) Cäcilie und Lucie ab. FERNANDO allein: Fort? – Wohin? Wohin?“³¹ Er wird wiederholt von Stella gerufen: „Fernando, ich will ins Boskett! Komm nach! Komm nach! – Ihr *Nachtigallen* [Hervorhebung von Á. B.], ihr empfangt ihn noch“³² – gemeint sind Cäcilie und Lucie, von denen Stella in diesem Augenblick noch nicht weiß, daß sie die Frau und die Tochter von Fernando sind.

²⁹ Vgl. Kaiser, Herbert: „Zur Bedeutung der Metapher bei Jean Paul – Das Verhältnis von Beseelen und Verkörpern in der Metapher.“ In: Werner, Hans-Georg & Muske, Eberhard (Hg.): *Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Halle (Saale) 1991, S. 28–36. Nach Jean Paul „ist der Mensch (im Leib) der Natur ähnlich, im Geist Gott; aber das Leibliche macht ihn Gott unähnlich, und das Geistige der Natur.“

³⁰ BA Bd. 5. ²1973, S.270.

³¹ a.a.O. S. 293.

³² a.a.O. S. 285.

Die Feststellung dieser Anklänge an das Gedicht *Ganymed* sollten hier ausreichen für die Annahme, daß die Struktur des Dramas aus der 'Ganymed-Struktur' abzuleiten ist.

Die Zusammenfassung von zwei Personen in einer Variation auf die Formel des ältesten deutschen Liebesliedes „ich bin dein“ ist am Ende der ersten Fassung aus dem Jahre 1775 bedeutend mehr, als „eine Auseinandersetzung mit den überkommenen Moralbegriffen“, als eine Reflexion auf die „Emanzipationsbestrebungen der jungen Bourgeoisie“.³³

Durch die Zurückführung der Problematik auf die Problematik des *Ganymed* werden neue Schichten des Dramas erfaßbar, von der erst bestimmte Eigenartigkeiten des Dramenaufbaus erklärt werden können. In dem „Schauspiel für Liebende“ wird versucht, eine Formel zu finden für das Aufheben gegensätzlicher Bestrebungen in einer Einheit: Cäcilie, die mit ihrem Kind zu der Sphäre der lieblichen Natur gehört, und Stella, die nicht nur durch ihren Namen, sondern auch durch ihre symbolisch gegebene Beziehung zu der Göttin Venus zu der Sphäre des Göttlichen gehört³⁴, sollten für Fernando gleichzeitig erreichbar sein und in dauernder Harmonie leben, als könnte man Margarete und Helena auf einmal lieben, die fruchtbare Natur und das göttliche Wesen auf einmal fassen! „FERNANDO *springt auf in der Bewegung zu fliehen*. CÄCILIE *faßt ihn*: Stella! nimm die Hälfte des, der ganz dein ist – du hast ihn gerettet – von ihm selbst gerettet – du gibst mir ihn wieder! FERNANDO *Er neigt sich zu ihr*. STELLA: Ich faß es nicht! CÄCILIE: Du fühlst's. STELLA *an seinem Hals*: Ich darf? – CÄCILIE: Dankst du mir's, daß ich dich Flüchtling zurückhielt? STELLA *an ihrem Hals*: O

³³ Vgl. Die Anmerkungen zu *Entstehung und Überlieferung*. a.a.O. S. 635.

³⁴ a.a.O. S. 282, 294.

du! FERNANDO *beide umarmend*: Mein! Mein! STELLA *seine Hand fassend, an ihm hangend*: Ich bin dein! CÄCILIE *seine Hand fassend, an seinem Hals*: Wir sind dein!"³⁵

Wieweit diese dramatische Lösung zugleich als ein Gegenentwurf zu dem Schluß im *Werther* aufzufassen ist, kann hier nicht ausgeführt werden, es geht ja hier nur um eine *Einführung* in die Analyse der behandelten Werke. Ich möchte nur noch festhalten, daß die ersten Überarbeitungen des Dramas im Jahre 1787 (also etwa gleichzeitig mit der Überarbeitung des *Werthers*) noch keine tiefgreifenden Änderungen mit sich brachten. Erst eine spätere Überarbeitung, die parallel lief mit den letzten Arbeiten an *Faust 1. Teil*, bringt den tragischen Schluß. Diese Überarbeitung zeigt zugleich, wie eine einfache Struktur neue Elemente in sich integrieren kann: Der Dichter des *Faust* läßt den Versuch, eine Ehe zu dritt zu führen, scheitern, indem er Fernandos Ausbruch aus „der kleinen Welt“ durch das Mitwirken des Verwalters verwirklichen läßt. Der Verwalter, der in der ersten Fassung bloß eine retardierende und rasonierende Funktion gehabt hat, spricht hier, wie ein Mephistopheles (alle Hervorhebungen im Zitat stammen von mir): „Ich erinnere mich noch an alles genau; wie *wir* Cäcilien so liebenswürdig fanden, *uns* ihr aufdrangen, *unsere* jugendliche Freiheit nicht geschwind genug loswerden konnten.“ FERNANDO: Es war doch eine schöne, glückliche Zeit. VERWALTER: Wie sie *uns* ein munteres, lebhaftes Töchterchen brachte, aber zugleich von ihrer Munterkeit, von ihrem Reiz manches verlor. FERNANDO: Verscho-
ne mich mit dieser Lebensgeschichte. VERWALTER: Wie *wir* hier und da und da und dort *uns* umsahen“ ... usw. usf.³⁶ In

³⁵ a.a.O. S. 314.

³⁶ a.a.O. S. 286

diesem „wir“ sind nicht mehr Stella und Cäcilie, sondern Fernando und der Verwalter zusammengefaßt!

Diese Übernahme von strukturellen und inhaltlichen Lösungen aus *Faust* zeigt einmal mehr, wie verwandt die Problematik des Schauspiels und auch des Trauerspiels mit der der *Faust*-Tragödie ist.

Und mit diesem Hinweis müssen wir jetzt schließen. Hier konnte es nicht um definitive Formulierungen neuer Einsichten und ein möglichst volles Ausschöpfen ihrer Konsequenzen gehen, weder was die Methodologie betrifft, noch was Goethes Werke angeht. Es konnte aber vielleicht gezeigt werden, daß aus einigen wenigen neuen Hypothesen ein Reichtum der Phänomene erklärbar ist, die uns zum Verständnis des Aufbaus und möglicher Funktionen von Goethe-Welten näher bringen. Es konnte in diesem Rahmen nur ein einziger Handlungstyp – ein Goethescher ‘roter Faden’? – angedeutet werden, der uns hoffentlich bei einer Kreuzung in dem Labyrinth der Anschauungen weiterhilft. Und man müßte bedenken, daß auch die kompliziertesten Labyrinthe aus nichts anderem bestehen, als aus Kreuzungen, und zwar aus Kreuzungen von Gassen und Sackgassen. Sollten wir uns nun bereits am Anfang verirrt haben, dürfte der Versuch des Vorteils, den die Morphologie selbst haben soll, doch nicht ganz entbehren. Goethe stellte nämlich über die Morphologie in seinen *Vorarbeiten* abschließend fest, „daß sie aus Elementen besteht, die allgemein anerkannt sind, (...) daß die Phänomene, mit denen sie sich beschäftigt, höchst bedeutend sind, und daß die Operationen des Geistes, wodurch sie die Phänomene zusammenstellt, der menschlichen Natur angemessen und ange-

BEITRÄGE ZUR DEUTSCHEN LITERATUR

nehm sind, so daß auch ein fehlgeschlagener Versuch darin selbst noch Nutzen und Anmut verbinden könnte.”³⁷

(1989)

³⁷ *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen.* In: WA Abt. II, Bd. 6. S. 298f.

Ein Dichter wider Willen?

Das Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Hermann Broch. Eine Einführung in die Problematik

Zu Hermann Brochs 100. Geburtstag erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ein fast ganzseitiger Artikel mit der Überschrift *Ein Romancier wider Willen*. Damit wurde in der ersten Novembernummer der Leibzeitung des deutschen Bildungsbürgertums für die schwer faßbare Leistung des großen Österreichers in leicht variiert Form eine erklärende Formel wieder aufgenommen, die Hannah Arendt gut 30 Jahre früher prägte. *Dichter wider Willen* war nämlich der Titel ihres einleitenden Essays zum 6. und 7. Band der Zürcher Ausgabe der gesammelten Werke, die zum ersten Mal eine Auswahl der Schriften von Hermann Broch zur Literatur und Philosophie für eine größere Leserschaft zugänglich gemacht haben.¹ Bedeutung erlangt die Wiederaufnahme des einstigen Titels dadurch, daß es hier nicht um „gesunkenes Wissenschaftsgut“ der Broch-Forschung der ersten Generation handelt: der Autor des FAZ-Artikels ist kein geringerer als Walter Hinderer, der als Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Princeton University wohl zu den führenden Germanisten unserer Zeit zu rechnen ist und der einen Tag früher – am 31. Oktober – an dem internationalen und interdisziplinären Symposium über Hermann Broch in Stuttgart mit dem Broch-Titel „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ zu Brochs theoretischen Reflexionen einen gewichtigen Beitrag

¹ Arendt, Hannah (Hg.): Broch, Hermann: *Gesammelte Werke*. (fortan: GW) Bd. 6. Dichten und Erkennen. Zürich: Rhein Verlag 1955, S. 6ff.

geliefert hat. Sollte also das geballte Ergebnis von 31 Jahren Broch-Forschung in der Abwandlung des Wortes „Dichter“ zu „Romancier“ bestehen?

Wir müssen, glaube ich, nicht lange nachdenken, ob es hier vielleicht um mehr geht, als um eine stilistische Frage. Ob es einen Unterschied gibt zwischen „Dichter“ in Hannah Arendts Sinne und „Romancier“ in Walter Hinderers Sinne. Es könnte einen geben: Wir kennen doch Thomas Manns Unterscheidung zwischen Schriftsteller und Dichter; es könnte einer aber auch fehlen: Wir wissen auch, daß unsere Zeit in der Wortwahl trockener geworden ist. Was aber mit Gewißheit betont werden will, und zwar sowohl bei Arendt als auch bei Hinderer, ist eben das „wider Willen“, und was ich dadurch als betont empfinde, ist die Richtungsstabilität der Hauptströmung der Broch-Forschung. Sie wird zwar immer reicher und tiefer, dies wird sie aber, indem sie immer mehr Texte, Kontexte und Aspekte findet, um zu belegen, was seit Hannah Arendts Essay als erkannt zu sein gilt: Brochs schriftstellerische Leistung ist ihrem Wesen nach etwas „Uneigentliches“, sie ist eben Ersatz und ist als Ersatz zu verstehen; sie ist also von der Literaturwissenschaft als Ersatz zu erklären und als Ersatz zu bewerten. Daß es dabei große Schwankungen in der Erklärung der literarischen Werke und ihrer Bewertung gibt, vermindert die Gültigkeit dieser Beobachtung keineswegs. Sie, die literarischen Werke, können ja – um bei den Bewertungen zu bleiben – *trotz* ihrer Ersatzhaftigkeit für eine Nobel-Preis-verdächtige Leistung der deutschsprachigen Bellettristik gehalten, oder – eben *wegen* ihrer Ersatzhaftigkeit – auch als im Kitschigen oder Fragmentarischen verbliebene betrachtet werden.

Das Uneigentliche, worum es hier geht, scheint freilich für Broch und seine Werke so charakteristisch zu sein, daß einem die Qualifikation „x' wider Willen“ wie eine Titelmanchine

wirkt: Jean Paul Boyers Vortrag in Stuttgart trug die Überschrift „Hermann Broch: auch ein Wagnerianer wider Willen“, und eine Reihe der Forschungs- bzw. Diskussionsbeiträge könnten auf die Formel gebracht werden: ein *Demokrat wider Willen* oder ein *Totalitärer wider Willen*; ein *Rationalist wider Willen* oder ein *Irrationalist wider Willen*; ein *Modernist wider Willen* oder ein *Postmodernist wider Willen*; ein *Antifaschist*, ein *Faschist*, ein *Jude*, ein *Christ wider Willen* usw., usf.

Ich betrachte die Produktivität der „wider Willen“-Formel als ein unübersehbares Symptom einer Zwiespältigkeit im Werk Hermann Brochs. Man hat auch keinen Grund, sie zu bezweifeln. Was ich aber bezweifeln möchte, ist, daß der spezielle Grund für die Produktivität der „wider Willen“-Formel von der Forschung, die Selbstkommentare von Hermann Broch einbegriffen, bisher klar genug erfaßt worden wäre.

Wir müssen auf das richtungsweisende Essay von Hannah Arendt zurückgreifen und das Verhältnis von Philosophie und Literatur, das letzten Endes für die beobachtete Zwiespältigkeit verantwortlich zu sein scheint, im Werk Hermann Brochs noch einmal genau untersuchen. Hat das Bild des Philosophen Hermann Broch, der angeblich allein aus „Ungeduld“ und zwar aus „Ungeduld der Erkenntnis“² Dichter, Romancier geworden ist, tatsächlich Gültigkeit? Kann man begründet glauben, was sowohl von der Forschung, als auch von Broch selbst oft behauptet wird, daß der Weg der Erkenntnis durch Dichten zu verkürzen

² Vgl. u.a. *Denkerische und dichterische Erkenntnis*. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch: Schriften zur Literatur*. Bd. 2. Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 49. *Kommentierte Werkausgabe*. (fortan: KW) Bd. 9/2.

ist?³ Kann man begründet glauben, daß die Verbreitung des Wissens, woran Broch viel gelegen haben soll, durch Romane am effektivsten ist? Wenn ja, dann welche Theorie der Literatur könnte eine solche Annahme rechtfertigen? Und welcher Philosophie sollte eine solche Literaturtheorie verpflichtet sein?

Damit sind wir bei den Grundfragen dieses Beitrags angekommen. Sie sind nicht spekulativ, sondern durch die Analyse des Schrifttums zu beantworten: Wir müssen das Bild der „wider Willen“-Forschung, das also auch ein Selbstbildnis im hohen Grade von Broch ist⁴, unter diesem Aspekt mit Tatsachen und „Werk“-Sachen seines Lebens vergleichen.

Wichtig scheint für mich in dem *Dichter wider Willen*-Bild zunächst der zeitliche Aspekt zu sein: Broch war demgemäß zuerst ein Philosoph, dann ein Schriftsteller und – weiterhin wider Willen? – zuletzt ein Politologe. Die „wider Willen“-Formel will also nicht die „Theorielastigkeit“ des literarischen Schaffens von Broch erklären, eher den späten Anfang und den frühen Abbruch der schriftstellerischen Laufbahn. Die 1941 entstandene *Autobiographie als Arbeitsprogramm* behandelt in dem ersten Abschnitt unter dem Titel *Erste Erfahrungen* (1905–1910) die Erlebnisse des Philosophie-Studenten Broch und ihre Folgen. Dann werden die Ausführungen durch einen kurzen Bericht über *Praktische Arbeit und Kriegsdienstleistung* (1910–1919) unterbrochen, um daraufhin die Studien zu einer *Werttheorie* (1916–1928) zu skizzieren. Erst jetzt folgt der Abschnitt *Literarische Tätigkeit* (1928–1936), die also nicht bis zur Berichtszeit

³ Vgl. u.a. Hermann Brochs Brief an Ruth Norden vom 20.1.1938 In: KW 13/1 S. 492f.

⁴ Vgl. *Autobiographie als Arbeitsprogramm* (Entstanden 1941. In: KW 10/2 S. 195ff.

reicht: die Phase der *Völkerbundstheorie* (1936–1937) ist extra gekennzeichnet.

In Lebensjahren gerechnet bedeutet dies: Die Wendung von der Philosophie zur Dichtung vollzog ein 42-jähriger, der seine literarische Tätigkeit bereits mit 50 – nach Veröffentlichung der Romane *Die Schlafwandler* (1930–1932) und *Die unbekannte Größe* (1933), nach der Vorführung des unveröffentlichten Dramas *Entsöhnung* unter dem Titel „...denn sie wissen nicht, was sie tun“ in Zürich (1934), nach der Publikation einiger Novellen und Gedichte in Zeitschriften und Anthologien, nach der nicht zu Ende geführten Arbeit an dem Berg-Roman-Komplex –, vor seinem 50. Lebensjahr also, abbrach.

Erklärungsbedürftig schien für die Broch-Forschung im Fahrwasser der Selbstkommentare hauptsächlich die Wendung zur Dichtung und die Abwendung von ihr; weniger der späte Anfang und der frühe Abbruch – umgeben von großangelegten Romanfragmenten.

Ich halte dagegen die zweite Frage für wichtiger, da ihre Beantwortung auch den Grundstein für die erste Frage liefert.

Bevor ich aber zu den möglichen Gründen für den späten Anfang komme, möchte ich kurz dokumentieren, daß Broch selbst seine Wendung zur Dichtung nicht immer – wie in seiner *Autobiographie als Arbeitsprogramm* – mit der Ungeduld und dem Wirken-Wollen des Philosophen begründet. Broch schreibt im „letzten Jahr seines Lebensabschnitts ‘Literarische Tätigkeit’“, genau am 10. November 1936, an seinen Kritiker, Egon Vietta:

...ich muß zugeben, daß Erkenntnis in ihrer „ausdeutenden“ Funktion überflüssig geworden ist. (...) Die tiefere Ursache liegt zweifelsohne (doch damit sind wir auch schon wieder in der „Ausdeutung“) in der *Erschöpfung* der – eben immer ausdeutenden – „Rationalität“, die sich

immer nur in Sprüngen (...) vorwärtsbewegt (...) *Die Einsicht* in diesen Sachverhalt hat mich aus der Ratio in die Irratio der Dichtung getrieben, die Hoffnung hier – wenigstens für mich – eine neue Fundierung zu finden.⁵

Wie groß ist doch der Unterschied zwischen der Ungeduld des Philosophen (oder metaphorisch-objektivierend: der Ungeduld der Erkenntnis) und dem gleichwohl metaphorisch ausgedrückten Tatbestand, der Erschöpfung der Ratio! Was aber bei allem Unterschied in dem Selbstbildnis bleibt, ist die späte Wendung zur Dichtung; die zeitliche Folge: erst philosophische Studien, dann literarische Tätigkeit. Eine verschleierte Autobiographie Brochs kennt dagegen ein anderes Arbeitsprogramm. Sie ist im Herbst 1947 entworfen worden als „Outline for a Novel“ für die Freundin Frances B. Colby in englischer Sprache: in dieser Skizze mit der Überschrift *Victorious Defeat* (*Siegreiche Niederlage*) steht über den Kinderhelden, der von Broch selbst als geträumte Gestalt in einem Briefkommentar an Erich von Kahler vorgestellt wird⁶, der aber nach dem Biographen P. M. Lützeler deutlich die Züge von Hermann Broch trägt⁷: „Er entschließt sich, selbst Dichter zu werden und niemals zu heiraten“.⁸

Welches Bild entspricht nun dem Original? Es ist an der Zeit, von den Selbstbildnissen zum Modell zu kommen. Betrachten wir nur die Zeittafel von Brochs Arbeiten und Veröffentlichungen, finden wir am Anfang – und zwar von 1909 an – Pro-

⁵ Hermann Brochs Brief an Egon Vietta vom 10. 11. 1936. In: KW 13/1 S. 434.

⁶ Hermann Brochs Brief an Erich Kahler vom 30. 9. 1947. In: KW 13/1 S. 169.

⁷ Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 26.

⁸ KW 13/3 S. 172. (Der englische Text wird hier in der Übersetzung von Paul Michael Lützeler zitiert.)

dukte eines Literaten, ja eines Schriftstellers: nicht nur Miszellen, Rezensionen, Streitschriften in Sachen Kunst und Literatur, sondern auch Novellen und sogar Werke eines „richtigen“ Dichters: Gedichte! Daß Broch auch Bücher über Geschichtsphilosophie und Ethik liest, ist unter anderem an den Besprechungen bemerkbar, die er zu dieser Zeit schrieb. Sie wurden aber in *literarischen Zeitschriften* veröffentlicht und bis 1922 überwiegen eindeutig die Publikationen über Literatur. Die Frage, die uns hier beschäftigen soll, lautet also nicht: Warum wurde aus einem Philosophen ein Dichter? Sie ist genau umgekehrt zu formulieren: Warum wurde aus einem angehenden, hier und da schon kleinere Arbeiten publizierenden Schriftsteller ein mehr oder weniger geheimer Philosoph, der seine nächtlichen Selbststudien erst vom Wintersemester 1925 – er ist bereits 39 Jahre alt! – bis zum Sommersemester 1930 an der Wiener Universität fortsetzt.

Für solche Fragen gibt es biographische bzw. zeitgeschichtliche Erklärungen. Nachdem eine ausführliche und gut belegte Biographie Hermann Brochs uns seit einem Jahr aus der Feder von P. M. Lützeler vorliegt⁹, wäre eine Bewertung der Lebensdaten unter diesem Aspekt ein leichtmögliches Vorhaben. Ich will sie hier nur sehr kurz erwähnen, weil das eigentlich Interessante, das Nicht-Private aus den zeitgeschichtlichen Zusammenhängen zu holen ist.

Der biographische Tatbestand ist in seiner letzten Komprimierung ziemlich banal: Brochs Vater, ein gutverdienender Fabrikant und „ein Haustyrann mit minimalen kulturellen Bedürfnissen“¹⁰ wollte, daß der erstgeborene Sohn, Hermann, mit der Zeit die Geschäftsleitung seiner Betriebe übernimmt. Auf dieses

⁹ Vgl. Fußnote 7.

¹⁰ Vgl. Fußnote 7.

Ziel hin sollte er Ingenieur- und Wirtschaftswissenschaften studieren – *unnützliche* Dichtung war strengstens verboten. Daß der junge Broch dieses Verbot eindeutig und endgültig erst nach dem Verkauf der Textilfabrik des Vaters im Jahre 1927 durchbrechen konnte, lag möglicherweise an seinem psychischen Habitus. Daß er das „Unnützte“ an der Dichtung so verinnerlichen konnte, lag mehr an der Zeit.

Der junge Hermann Broch trat in diesem Sinne als ein Fremder in das 20. Jahrhundert ein: Die sich für ihn immer klarer abzeichnende, moderne „Vergottung der ‘Wissenschaftlichkeit’“¹¹ – und zwar immer mehr auch in den nichtfachwissenschaftlichen Bereichen, erschien ihm, der die Legitimation seiner literarischen Neigungen zunächst bei dem nicht mehr gültigen, weil metaphysischen Schopenhauer suchte, als eine Verarmung des menschlichen Geistes, die als Folge des Verrates an der Platonischen Idee zu bewerten ist, deren Abbildung im Sinne von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ Pflicht und zugleich Leistung jeder echten Philosophie und jeder echten Kunst sein soll. Broch sah sich also gezwungen, die Wertstellung der Literatur mit modern-gültigen Methoden neu zu begründen. In diesem Sinne sind Brochs philosophische Schriften von einem ungeduldigen Dichter geschrieben worden, dessen eigentliches Ziel die Begründung der Notwendigkeit und Unersetzbarkeit der Dichtung in seiner Zeit war, und nicht die Erarbeitung eines philosophischen Systems. Er fing mit größeren dichterischen Unternehmungen in dem Moment an, als es für ihn quasi als erwiesen galt – und zwar erwiesen durch Überlegungen, die sich an den strengen methodologischen Kriterien des kritischen Positivismus messen wollten –, daß das Ende der Kunst (oder

¹¹ *Denkerische und Dichterische Erkenntnis*. In: KW 9/2 S. 43.

wie Heine einst schrieb: „die Endschaft der (...) Kunstperiode“¹² durch die Vergottung der Wissenschaftlichkeit nicht total und endgültig erreicht war. Konkreter formuliert: Broch mußte zuerst eine Werttheorie entwickeln, die auch über den Wert der Dichtung eine Aussage beinhaltete, um einen Roman, der mehr als ein „Drauflos-Fabulieren“, mehr als „Geschichte-Erzählen“ sein sollte, schreiben zu können.

Mit den Ideen des Positivismus wurde Broch zuerst 1904–05 als junger Student an der Wiener Universität in den Vorlesungen des Physikers Ludwig Boltzmann, eines Verfechters und Weiterentwicklers der Philosophie von Ernst Mach konfrontiert. Broch war beeindruckt von der Eindeutigkeit, Klarheit und Folgerichtigkeit des neuen Denkstils, er war aber auch erschrocken über das erklärte Ziel und die sich abzeichnenden Folgen dieser Art des Philosophierens. Wollte der Positivismus die Aufhebung der Philosophie erreichen, indem er der Reihe nach alle klassisch-metaphysischen Probleme der Philosophie als Scheinprobleme qualifizierte, weil sie mit Hilfe der symbolischen Logik und der Mathematik nicht zu lösen waren, so zerstörte er die Grundlage einer absoluten Ethik, die nach Broch ein inhärenter Teil der Philosophie und eine unabdingbare Voraussetzung für die Dichtung ist. Die Entthronung der vorkantischen Philosophie im Namen der Fachwissenschaften konnte Broch keinesfalls als universitäre Verirrung, als eine falsche Orientierung der Wiener philosophischen Schule und später des so weit über Wien hinaus Wirkung erzielenden Wiener Kreises um Ludwig Wittgenstein und Rudolf Carnap betrachten. Er erfuhr ja gleichzeitig, daß auf dem Gebiet der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen die

¹² „Die romantische Schule“. In: Heinrich Heine. *Säkularausgabe*. Bd. 8. Berlin: Akademie Verlag – Paris: Editions du CNRS 1972, S. 8.

Aneignung der Welt umso schneller voranging, je mehr und je konsequenter die Vertreter der empirischen Wissenschaftszweige sich vom Spekulativen, vom „Grundlegenden“, von allem Metaphysischen abwandten. Während die Mathematisierung der verselbständigten Wissenschaftszweige im Sinne der Kantschen Aussage – die Wissenschaft ist nur so weit Wissenschaft, wie sie Mathematik enthält¹³ – den einzelnen Disziplinen zum Ausdruck verhalf und sie bereicherte, brachte derselbe Prozeß die bürgerlichen Vertreter der klassischen, vorkantischen Philosophie entweder zum Schweigen, oder sie drückte ihr den Stempel des Dilettantismus auf.

Hermann Broch wurde freilich bald klar, daß die Überbewertung logisch-mathematischer Mittel der Erkenntnis nicht Ursache, sondern lediglich Symptom für die Verengung der Philosophie zu bloßer Wissenschaftstheorie ist. Er sah, daß die sich auf die Erforschung von Teilgebieten beschränkenden „Wissenschaften“ und jenes praktisch-soziale Handeln, das kein *übergeordnetes Ziel* kennt, nur Symptome für die innere Zerrissenheit einer Zeit waren, die zum ersten (und bald danach zum zweiten) Weltkrieg hintaumelte.

Um die jeweilige „heutige Weltlage dichterisch umzusetzen“¹⁴, die tief wurzelnden Ursachen der Zerrissenheit der Zeit verstehen zu können, wandte sich Broch dem Studium der Geschichte geistiger Bewegungen zu. Um es noch einmal zu unterstreichen: Es geht hier letzten Endes nicht um eine streng wissenschaftliche Erforschung der Geschichte, sondern um die Rechtfertigung dichterischer Tätigkeit als einer nicht bloß welt-

¹³ De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis, § 12. Vgl. KW 10/1 S. 189.

¹⁴ GW Bd. 8. S. 102.

„ausdeutenden“, sondern auch dem Handeln Ziele setzenden Form der Darstellung möglicher Welten.

Bis Mitte der dreißiger Jahre kristallisierte sich bei Broch mit Hilfe eines Rückgriffs auf Hegel eine Betrachtungsweise heraus, die imstande war, die Geschichte der Philosophie in Wellenbewegungen zwischen „dem dialektischen Idealismus“ und „dem induktiven Positivismus“ zu erfassen. In diesem Schema der Entwicklung der Philosophie ist die Einsamkeit des Ichs die Quelle des Erkenntnisinteresses für den dialektischen Idealismus. Sein Ziel ist, die Mannigfaltigkeit der Welt als Setzung des einsamen Ichs, als eine logische Möglichkeit aufzuweisen. Dazu verfügt der Idealismus allein über die logische Kraft der dialektischen Überlegung. Diese Denkrichtung erscheint in reiner Form nicht einmal in seiner extremsten Ausprägung, im Solipsismus, sie enthält immer Elemente ihres Gegenpols, des induktiven Positivismus, dessen Erkenntnisinteresse sich aus der unendlichen Unbekanntheit der unendlich mannigfaltigen Welt nährt, und dessen Ziel es ist, den Dingen durch immer präzisere Beobachtungen die Welterkenntnis zu „entlocken“.

Die Konkretisierung der Wellenbewegungen durch die Ereignisse der Philosophiegeschichte ist für Broch jedoch nicht ausreichend, denn die Einsamkeit des Ichs und die Frage nach dem Ursprung der Weltganzheit sind nicht allein die Quellen des Erkenntnisinteresses für die Philosophie, sondern auch für die Religion im weitesten Sinne. Der einzige Unterschied zwischen Philosophie und Religion besteht in diesem Zusammenhang darin, daß die Religion die quälende Einsamkeit des Ichs nicht durch den Erweis einer logischen Möglichkeit der Weltvielfalt, sondern durch die Setzung eines Gottes *und* durch einen mystischen Aufschwung zu diesem Gott aufhebt. Die Religion sollte sich freilich nie in Mystik erschöpfen – und in dieser Forderung ist Brochs Literaturtheorie bereits versteckt begründet! –

sie schöpft als Ausdruck und rationale Rechtfertigung des mystischen Erlebnisses eine Kosmogonie, eine Lehre über die Entstehung der Welttotalität, deren höchste Leistung jedoch keine primär *ontologische*, sondern eine wesentlich ethische ist: Sie will nicht das Unfaßbare faßbar machen, sondern die Menschen von der Angst vor dem Unfaßbaren befreien. Sie will also nicht erklären, sondern trösten; nicht sagen: was und warum vorhanden ist, sondern auffordern zum Tun und Unterlassen.

Die klassische Erscheinungsform des dialektischen Idealismus ist für Broch der Platonismus, der damit auch den ureigensten Rahmen für die Religion bildet, die ihre vollkommenste Ausprägung im Christentum erreichte. Die Verflechtung der Geschichte der Philosophie mit der Geschichte der Religion bringt jedoch mit sich, daß auch die Religion positivistische Phasen ihrer Entwicklung kennt, die dogmatisch sind. Der Dogmatismus verabsolutiert und enthumanisiert damit die jeweilige Kosmogonie, sie wird ihrer eigentlichen religiösen Funktion beraubt. Die höchste Welle des religiösen Positivismus bildete sich nach Broch im Mittelalter heraus, worauf – als Gegenbewegung – die „Revolution des platonischen Inhalts“, die Reformation folgte. Dieser Wellensturz ist durch ein neues Phänomen zu charakterisieren – es *unterbricht* die bisherige Parallelität in der Geschichte der Philosophie und der Religion. Die Reformation erschuf „keine neue Kosmogonie“. Durch das Fallenlassen der Kosmogonie hörte das Durchdringen des Alltagslebens mit Symbolen der Religion auf, wurde die Einordnung des Menschen und all seiner Handlungen in das Gefüge des Religiösen aufgehoben: Die Reformation war daher in dieser Auslegung Verinnerlichung und Entgeistigung zugleich. Indem die Religiosität sich radikal auf das Ich beschränkte, konnten sich die Naturwissenschaften, nunmehr frei von der symbolischen Betrachtungsweise, „dem unmittelbar Gegebenen“ zuwenden. Wohl

wissend, daß der induktive Positivismus sich seinem Ziel höchstens annähern, es aber nie erreichen kann, wohl wissend, daß jeder Wissenschaftler des Positivismus an dem Bau des Turms zu Babel arbeitet, begannen die Naturwissenschaften nun anstatt der Reformation als religiösen Bewegung den Aufbau einer neuen Kosmogonie, die freilich *nur ontologische* und *keine ethische* Funktion mehr haben sollte.

In diesem historischen Augenblick wird nach Hermann Broch auch die Philosophie selbständig. Sie wird, wetteifernd mit den empirischen Wissenschaftszweigen, zunächst auch Werkstatt der Hervorbringung der fehlenden, nichtsdestoweniger *hic et nunc* notwendigen Kosmogonie, die hier und jetzt imstande sein soll, die weltumfassenden Ordnungsprinzipien vollständig und erschöpfend aufzuweisen. Befreit von der Aufgabe, die Religion auszudrücken, wird jedoch die Philosophie immer weniger zum Ausdruck der kosmogonischen Ungeduld – und in diesem Zusammenhang wird es klar, daß die „Ungeduld der Erkenntnis“ nichts anderes als der Ausdruck eines ethischen Idealismus ist! –, die Philosophie wird als selbständige Wissenschaftsdisziplin selbst vom Positivismus durchdrungen. Indem sie sich den einzelnen Wissenschaften als ihrem „unmittelbar gegebenen Gegenstand“ zuwendet, wird sie zur Metawissenschaft der Wissenschaften, d.h. zur Wissenschaftstheorie, und damit erreicht sie den Zustand, den der junge Broch in Wien vorfand.

Die wichtigste Schlußfolgerung dieser nicht so sehr wegen ihrer Originalität, vielmehr wegen ihrer logischen Strenge bestehenden – und unter den verschiedensten Aspekten immer wieder dargelegten – Gedankengänge bildet die Einsicht, daß weder die moderne Philosophie, noch die moderne Wissenschaft den Platz einnehmen könne, den die klassische Philosophie in der Symbiose mit der Religion innehatte.

Es fragt sich nur, ob dieser Platz überhaupt noch zu besetzen ist? Ob es überhaupt eine moderne Religiosität gibt? Wenn jede zeitgemäße geistige Haltung in der Endkonsequenz „eine Hinwendung zum Unmittelbaren“ beinhaltet, dann – und hier setzt Brochs Kritik an – kann nicht allein das Außenwelterlebnis der Sinne, sondern auch das Erlebnis des eigenen Ichs in seinem „Erlebenserlebnis“¹⁵ Quelle des Unmittelbaren sein. Neben dem Weltganzheitsbewußtsein, das sich in der Erfahrung der Außenwelt begründet, neben dem fertigen Plan des Babel-Turms der Wissenschaften soll es demzufolge auch ein sich aus der mystischen Erfahrung des Ichs nährendes Gottesbewußtsein geben, eine „immerwährende Religiosität“, die eine ethische Kosmogonie erfordert. Die zeitgemäße Werkstatt dieser Kosmogonie ist nun in diesem Gedankensystem „die Dichtung“. Man könnte geradezu sagen: Sie ist nur so weit Dichtung, wie sie Werkstoff für ethische Kosmogonie wird – der Rest ist Schweigen oder Kitsch. Daher sind Weltganzheitsbewußtsein und Gottesbewußtsein die irrationalen Pole, zwischen denen ihr logischer Ort ist; dort ist, wie Broch es mit Platonischer Symbolik sagt, die unsichtbare Wand der Welthöhle, dorthin schreibt, um es mit einem alttestamentarischen Bild auszudrücken, die unsichtbare Hand des Propheten ihr Menetekel, dort schauen wir das Unfaßbare und Tröstende, wie es in einem Brief des Apostels Paulus zu lesen ist, „durch einen Spiegel in einem dunklen Wort“.¹⁶

Fassen wir zusammen: Nach Brochs Auffassung traten an die Stelle der ihrem Wesen nach ethischen, im Rahmen des dialektischen Idealismus erarbeiteten, das mystische Erlebnis des Ichs ausdrückenden, dem menschlichen Handeln Richtung gebenden

¹⁵ „Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung.“ In: KW 10/1 S. 175.

¹⁶ a.a.O. S.176.

religiösen Kosmogonie *formal* die Philosophie und die Wissenschaften, *der Funktion nach* hingegen nahm die weltschaffende, die Einheit Gottes, des Ichs und der Welt erahnende und ahnen lassende Dichtung deren Platz ein. Die Reformation wollte und konnte die Kosmogonie als Bestandteil der Religion weder erneuern noch neu mythisieren. Die fehlende Kosmogonie kann von einer „Philosophie“, die sich von allen metaphysischen Problemen abgewandt, die den Positivismus der Wissenschaften und damit die Zerrissenheit der Welt ermöglicht, die den relativisierend-pragmatischen Ethiken und den uneingeschränkten Kampf der Teilgebiete um eine Hegemonie den Weg bereitet hat, nicht erschaffen werden. Sie kann allein von der „Dichtung“ hervorgebracht werden. Konkret gesprochen: Die fehlende *ethische* Kosmogonie wird nicht von der Philosophie und nicht von der Wissenschaft in der Nachfolge der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie den Himmels* von Immanuel Kant, sondern einzig und allein von der im Brochschen Sinne religiösen Dichtung in der Nachfolge von Johann Wolfgang Goethes *Faust* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gezeitigt. Sie ist noch zu schaffen: eine Dichtung, die diesen Namen verdient, ist immerwährend notwendig und unersetzbar.

Indem ich die philosophiegeschichtlich begründete Brochsche Theorie der Literatur hier knapp und pointiert vorstellte, zog ich – wie aufmerksame Leser gewiß bereits beobachtet haben – auch theoretische Schriften des Autors heran, die nach dem Abschluß der Schlafwandler-Trilogie entstanden sind.¹⁷ Daraus

¹⁷ Es handelt sich um folgende Essays: *Leben ohne platonische Idee* (1932), *Zur Geschichte der Philosophie* (ca. 1932), *Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung* (ca. 1932), *Die Kunst am Ende einer Kultur* (1933), *Neue religiöse Dichtung* (1933), *Denkerische und dichterische Erkenntnis* (1933), *Theologie, Positivismus und Dichtung* (ca. 1934), *Erwägung zum Problem des Kulturtodes* (1936), *James*

ergibt sich, daß hier ein System von Anschauungen vorgestellt wurde, dessen Funktion nicht in der Rechtfertigung der Abfassung eines Romans im Zeitalter „von Maschinen und Eisenbahnen“¹⁸ erschöpft ist. Anders formuliert: Die Romantrilogie – und hier zeigt sich der interpretatorische Sinn der Klärung der „Wider Willen“-Frage – ist noch nicht „das Werk“, das dem Anspruch der Theorie genügt. In diesem Sinne waren sogar *Die Schlafwandler* nur eine Vorbereitung – und das trifft vorzugsweise auf die 1929 abgeschlossene erste Romanfassung zu. In diesem Sinne war *Die Schlafwandler* eben ein „historischer Roman“, wie Broch zunächst seine Trilogie am liebsten genannt hätte,¹⁹ ein historischer Roman von psychologischer Färbung, vor dem eigentlichen, vor dem „erkenntnistheoretischen“ Zeitroman,²⁰ der erst im *Bergroman*-Komplex voll verwirklicht werden sollte. Der Gehalt der *Schlafwandler*-Trilogie begründet zwar (nicht anders als Brochs „Philosophie“) die Notwendigkeit einer im Sinne des Autors goethisch-zeitgenössischen, ethisch-religiösen Dichtung, behandelt jedoch nicht ihr eigentliches Thema. Dadurch wird aber erst recht die Größe, wenn nicht die Unlösbarkeit der Aufgabe klar, die jetzt vor Broch stand: nämlich ein Dichtungswerk zu schreiben, welches nicht weniger als das Neueste Testament sein sollte, das ein neues, verbindliches Ethos für jedes menschliche Individuum begründet. Das ist die Forderung der Theorie und des Tages nach dem Erscheinen der Trilogie.

Brochs privat-persönliche Reaktion darauf lautet nicht wesentlich anders als die des Propheten Jona: „Und vor Größen-

Joyce und die Gegenwart (1936). Sie sind in den Bänden KW 9/1; 9/2 und 10/1 zu lesen.

¹⁸ *Die Schlafwandler*. In: KW 1 S. 59.

¹⁹ Hermann Brochs Brief an Frank Thiess vom 12.9.1929. In: KW 13/1 S. 79.

²⁰ Hermann Brochs Brief an Daisy Brody vom 16.7.1930. In: KW 13/1 S. 93.

wahn hat man sich zurückzuhalten”.²¹ Und doch begann der Dichter Broch zu arbeiten. Denn der Tag, der hier Forderungen stellte, war nicht allein die Zeit für den nächsten Schritt in einer inneren Entwicklung, in der Verwirklichung des „Arbeitsprogramms des Dichters”, sondern auch die ‘große’ Zeit der Geschichte, die politische Gegenwartsentwicklung in Österreich und vor allem in Deutschland. Konnte im Epilog der Trilogie über die Entstehung eines Totalsystems des Bösen noch als über eine Entwicklungstendenz der Geschichte geschrieben werden, so ist dieses System ein Jahr später, bereits 1933 durch den Machtantritt Hitlers eine erfahrbare Realität. Und in diesem Moment tut sich die ganze Problematik einer ethisch-hegelianischen Geschichtsphilosophie auf, die einerseits überzeugt behauptet, daß die Zukunft eine mit naturgesetzlicher Notwendigkeit heraufziehende ist, andererseits mit aller Entschiedenheit des Kantschen kategorischen Imperativs die Entstehung eines Totalsystems der Versklavung verhindern und alle Ansätze dazu bekämpfen will, obwohl sie – zufolge des Hegelschen Aspekts dieser Philosophie – die unabdingbare Voraussetzung zu einer besseren, zur Wiedergeburt einer harmonischen Welt der Freiheit führenden Zukunft ist. Die Forderungen der „Müllerschen” geschichtsphilosophischen Theorie aus *Die Schlafwandler* an den Autor sind also widersprüchlich und stellen ihn vor ein Dilemma, zumal auch Broch und nicht nur seine fiktionale Gestalt diese Auffassung vertritt. Broch entscheidet sich immerhin für den Kampf gegen den Nationalsozialismus und damit für die Ausführung des dichterischen Programms, wenn auch nicht ohne Zögern, denn er hegte Zweifel am Erfolg. Als Ergebnis dieser Entscheidung ist die erste Fassung des ers-

²¹ Hermann Brochs Brief an Willa Muir vom 20.10.1934. In: KW 13/1 S. 304.

ten Bandes der Bergroman-Trilogie entstanden. Nach dem Abschluß des Manuskripts von *Die Verzauberung* bleibt jedoch die Skepsis: „Der Roman ist fertig und dürfte einige Qualitäten haben, freilich solche, die in der Relativität der *Fabulierkategorie* verbleiben. Die Frage wozu? warum? für wen? steht ja *heute mehr denn je* hinter all dieser Beschäftigung”.²² Der Hinweis auf die „Fabulierkategorie” und die Tendenz der späteren, zweimal in Angriff genommenen und durch Brochs Tod zum zweitenmal abgebrochenen Überarbeitung weist auf die Quelle der Unzufriedenheit und der Ungewißheit hin. Es ist die härteste Kritik an Brochs theoretischen Bemühungen um die Bestimmung des logischen Ortes der zeitgenössischen Dichtung unter den Handlungsformen des homo sapiens, daß gerade der erkenntnistheoretische Zeitroman, der sozusagen im Zentrum des für die Dichtung abgegrenzten geistigen Raumes stehen sollte, künstlerisch mißlang. Sollte die Entlarvung des Nazi-Mythos (oder wie „der Beauftragte des Führers zu Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der nationalsozialistischen Bewegung”, Alfred Rosenberg, es verkündet hatte: „der Mythos des 20. Jahrhunderts”) als Ersatzreligion und damit als Demagogie durch *Die Verzauberung* gelungen sein, die Lösung der Hauptaufgabe, die Darstellung einer neuen Religion als Gegenkraft bleibt zweifelsohne auch für den Autor unbefriedigend.

Mußte dies sogar notwendigerweise unbefriedigend bleiben? Indem ich auf diese Frage mit einem eindeutigen Ja antworte, glaube ich auch eine Erklärung gegeben zu haben für Brochs frühe – wenn auch nicht eindeutige – Abwendung von der Dichtung. Brochs Hinwendung zur Politik ist unmittelbar ein Aus-

²² Hermann Brochs Brief an Stefan Zweig vom 26.2.1936. In: KW 13/1 S. 391.

druck des Verantwortungsgefühls eines ethischen Menschen, der sich auch der Forderung des Tages jenseits aller Literaturtheorie stellen will. Sie ist freilich zugleich Ausdruck einer erneuten Infragestellung der Literatur. Bei dieser Feststellung angelangt, kann ich auch meine Überlegungen über eine Einführung in das problematische Verhältnis von Philosophie und Dichtung bei Hermann Broch abbrechen.

(1986)

Die Funktion der Dichtung im Zeitalter des Zerfalls der Werte

Eine der Grundfragen der Broch-Philologie betrifft das Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung im Lebenswerk des Autors. Stellt man diese Frage jedoch in der Form: War Broch vor allem Philosoph oder Dichter? – dann ist sie durch die Präsentation und die Rezeption seiner Schriften längst entschieden. Broch ist hauptsächlich durch seine literarischen Werke, und zwar besonders durch seine großen Romane *Die Schlafwandler* und *Der Tod des Vergil*, beim Lesepublikum bekannt geworden. Es waren seine Romane, die in Buchform zuerst erschienen sind, die die größten Auflagenzahlen bislang erreicht haben, die in die wichtigsten Fremdsprachen übersetzt wurden. Auch in der vollständigen Edition, in *Hermann Broch. Kommentierte Werkausgabe* überwiegt eindeutig das dichterische Werk. Von den dreizehn Bänden enthalten bekanntlich nur drei Bände *Schriften*, die Broch als einen Polyhistor mit philosophischem Interesse ausweisen. Es sind die Bände zwischen den *Schriften* von dichterischer Relevanz und den *Briefen* von gattungsbedingt vermischtem Inhalt: Sie erfassen die philosophischen und die politischen Schriften und die Beiträge zu einer Psychologie der Politik: die *Massenwahntheorie*.¹ Natürlich ist Quantität nicht mit Qualität zu ver-

¹ Die von Paul Michael Lützeler herausgegebene, Frankfurt am Main 1974 bis 1981 erschienene *Kommentierte Werkausgabe* (= KW) umfaßt folgende Bände: (I.) Das Dichterische Werk: Bd. 1. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*; Bd. 2. *Die Unbekannte Größe. Roman*; Bd. 3. *Die Verzauberung. Roman*; Bd. 4. *Der Tod des Vergil. Roman*; Bd. 5. *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*; Bd. 6. *Novellen. Prosa. Fragmente*; Bd. 7. *Dramen*; Bd. 8. *Gedichte*. – (II.) Das essayistische Werk: Bd. 9/1. *Schriften zur Literatur/Kritik*; Bd. 9/2. *Schriften zur Literatur/Theorie*; Bd. 10/1. *Philosophische Schriften/Kritik*; Bd. 10/2. *Philosophische Schriften/Theorie*; Bd. 11. *Politische Schriften*; Bd. 12. *Massenwahntheorie*.

wechseln, und natürlich kann das Debüt die zeitlich nicht begrenzte Wirkung kaum endgültig bestimmen. Bei aller notwendigen Beachtung des Unterschieds zwischen Quantität und Qualität können wir jedoch feststellen, daß Brochs Gesamtwerk – bei inzwischen freilich zunehmendem und als solchem begrüßenswerten Interesse der Nachbardisziplinen für seine Einzelaspekte – maßgeblich doch von Literaturwissenschaftlern und vorwiegend in literaturhistorischem Kontext behandelt wird. Nichtsdestoweniger bleibt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung in Hermann Brochs Lebenswerk aus historischen und aktuellen Gründen brisant.

Die historische Dimension der Frage eröffnet sich für uns aus der biographischen oder geistesgeschichtlichen Perspektive. *Biographisch* gesehen sind wir mit dem Problem konfrontiert, daß Hermann Broch sich selbst nach dem Zeugnis zahlreicher Dokumente als einen *Philosophen* sehen wollte, der aus praktischen Gründen auf den Umweg der Dichtung geraten ist. *Geistesgeschichtlich* gesehen sind wir mit dem Problem der Stellung der Philosophie und der Dichtung im System der menschlichen Bestrebungen nach Erkenntnis der Welt und der Stellung des Menschen in dieser Welt konfrontiert. In diesem geistesgeschichtlichen Zusammenhang wird nun auch die *Gegenwärtigkeit* der Problematik ersichtlich. Denn Brochs Beitrag zur Deutung des Verhältnisses zwischen Dichtung und Philosophie ist auch heute noch von Relevanz, und zwar aus Gründen, die noch lange bestehen können: so lange eben, wie die dichterischen und die philosophischen Formen der Erkenntnis unterscheidbar bleiben und unterschieden werden. Die biographische Perspektive eröff-

net dagegen – mindestens in der Fokussierung auf die Einmaligkeit eines jeden Lebenslaufes – einen Fundus von individualpsychologischen Daten, der höchstens per Analogie auf andere Fälle anwendbar ist, somit einen kultur- und sozialgeschichtlichen Befund, der aber wichtig sein kann bei der Bestimmung der allgemeinen Merkmale der historischen Situation, in der die Werke von Broch entstanden sind.

Der *biographische* Tatbestand, den wir aus den veröffentlichten Briefen, aus Erinnerungen von Zeitgenossen und insbesondere aus der von Paul Michael Lützeler verfaßten *Biographie* kennen, erscheint in seiner letzten Komprimierung ziemlich banal. Hermann Brochs Vater, ein erfolgreicher Fabrikant und „ein Haustyrann mit minimalen kulturellen Bedürfnissen“² wollte nichts anderes, als die meisten Väter in seiner Stellung zu wollen pflegen, nämlich daß der erstgeborene Sohn ihn einst in der Führung seines kleinen Imperiums ablöse und dieses noch mehr erweitere. Auf dieses Ziel hin sollte daher Hermann Broch zuerst Ingenieur- und Wirtschaftswissenschaften studieren, dann Reisen nach Amerika unternehmen, und er hätte wohl auch auf dieses Ziel hin heiraten sollen; kurzum, er sollte sein ganzes Leben mit einer absoluten Radikalität, die nicht einmal immer die Anständigkeitsgrenze kaufmännischen Umgangs beachtete, den Erfordernissen eines Erwerbsberufs unterordnen, zu dem ihn der Zufall der Geburt vorbestimmt hat. Eine Bindung an ein anderes „Wertgebiet“, sei es die Philosophie, sei es die Dichtung, war ihm mit unbedingter Strenge untersagt. Erst an der Schwelle zur vierten Dekade seines Lebens, im Alter von 39 Jahren, wagt Hermann Broch dem dann bereits 73 Jahre alten Vater seine

² Vgl. Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 26.

Pläne über den Verkauf der im Familienbesitz befindlichen Fabriken zu unterbreiten, wagt er anzufangen, an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität, seinen eigenen Intentionen entsprechend, zu studieren. Die Richtung des Ausbruchs aus dem Berufsghetto ist allerdings nicht mehr banal und gar nicht durchschnittlich: Die langjährigen „illegalen“, mehr oder weniger verstohlen getriebenen Studien bekräftigen in Hermann Broch die Einsicht – so steht es in einem ausführlichen und in einer Vater-Sohn-Beziehung recht ungewöhnlichen Brief philosophischen Inhalts vom 5. Februar 1925 an das Familienoberhaupt – daß „die Aufgabe, die dem Ich (...) gestellt ist“ nun heiße, „sich die Welt logisch zu gestalten, d. h. die Gesetzmäßigkeit des Weltgeschehens festzustellen.“ Erst einer, der sich dieser Aufgabe stellt (und daher gewiß nicht der „Fabrikant“ oder der „Kaufmann“), steht nämlich mit beiden Füßen auf der Erde: „Denn logisch geht es nur dort zu, wo ein Naturgesetz vorhanden ist. Nur die wissenschaftlich angeschaute Welt ist logisch und einleuchtend und ‘wirklich’, alles andere ist eine Traumwelt, für die der Wind von einem Winddämon geblasen wird.“ (KW 13/1, 63.) Es wird auch die Bedeutung der Teilnahme an dieser Aufgabe für den Mitwirkenden selbst erklärt: Nur ein stetes Arbeiten für die Erkenntnis der Welt befreie einen von Empfindungen, die nun auch für den alten, kränkelnden Vater nicht mehr unbekannt seien: vom Gefühl der Nutzlosigkeit des Daseins und von der Angst vor dem Tode. „Alle großen Philosophen und Religionsstifter, die ja auch nichts anderes sind als Philosophen, sind angstlos und ohne Lebensverzweiflung vor dem Tode gestanden.“ (KW 13/1, 63.) Diesen Eröffnungen an den Vater gingen das langdauernde Liebesverhältnis zu einer um elf Jahre älteren, in Literaturkreisen bewunderten Frau und die Auflösung seiner Ehe mit Franziska von Rothermann voraus, und nach dem klärenden Brief kam es 1927 zum Verkauf der

Spinnereien und zu einer psychoanalytischen Behandlung durch Hedwig Schaxel. Nun folgte aber überraschenderweise nicht die völlige Hinwendung zur Philosophie, sondern ein neues Liebesverhältnis: diesmal zu einer um fünfzehn Jahre jüngeren Frau – und die Hinwendung zu dichterischer Tätigkeit. Dieses Tätigkeitsfeld war aber für Hermann Broch kein ganz neues Gebiet, wie er rückblickend in der 1941 entstandenen *Autobiographie als Arbeitsprogramm* beschreibt.³ Broch begann ja bereits 23-jährig zu schreiben, und zwar in den wohlbekannten Gattungen eines Literaten: Nicht nur Miszellen, Rezensionen, Streitschriften in Sachen Kunst und Literatur entstanden zu der Zeit, sondern auch Novellen und sogar Gedichte, die teils auch publiziert wurden. Das erste Ergebnis dieser *erneuten und verstärkten* Hinwendung zur Dichtung ist die zwischen 1928 und 1931 niedergeschriebene Romantrilogie *Die Schlafwandler*. Die Hauptfrage lautet indessen nicht mehr, ob es einen Sinn hat, dichterisch zu wirken; es wird nach den geistigen Wirkungsmöglichkeiten – und nicht zuletzt mit dem damit verbundenen finanziellen Ertragspotenzial – einer Dichtung gefragt, die – wie die Philosophie – Erkenntnis anstrebt und dies ohne irgend eine Rücksicht auf eine bestimmte Leserschaft tut. „Für mich ein entsetzlich schweres Problem,“ – schrieb Broch am 6. April 1930 an Frank Thiess, den neuen Schriftstellerfreund und Berater auch in verlegerischen Angelegenheiten – „denn mich schriftstellerisch und wissenschaftlich auszudrücken, ist mir ja doch Lebensnotwendigkeit, eine Notwendigkeit, die ich *zwanzig Jahre unterdrückt* habe.“ (KW 13/1, 85.)

Die Windungen des biographischen Weges zeigen mit ziemlicher Eindeutigkeit, daß es letzten Endes Broch nicht darum

³ Vgl. KW 10/2 S. 195ff., hier besonders: Literarische Tätigkeit (1928–1936).

ging, ob der Dichterberuf eine ernstzunehmende Option für einen Fabrikantensohn sei: Wien war doch eines der Zentren des europäischen literarischen Lebens um die Jahrhundertwende, und dies bis hin zum Jahr des 'Anschlusses' an Deutschland 1938; und die Träger dieser großen Literatur kamen aus den verschiedensten, aber eben auch aus mit Brochs Familienverhältnissen durchaus vergleichbaren Schichten. Im Grunde genommen ging es vorrangig um etwas anderes: um die Frage nämlich, ob die Dichtung ein geeignetes Mittel für das Erreichen des Zieles sei, das er als das höchste erkannt hatte und dem er sich bewußt unterzuordnen, mit dem Einsatz seiner ganzen Existenz zu widmen, bereit war, d.h. darum, ob die Feststellung der Gesetzlichkeit des Weltgeschehens in der Absicht, die Befreiung des Ichs von der Angst vor dem Tode zu sichern, durch die Gestaltungsmittel des Romans zu verwirklichen ist. Wie erkennt man die Naturgesetze des menschlichen Tuns? Was heißt für den Dichter, die Welt wissenschaftlich anzuschauen? Kann ein Dichter Religionsstifter sein? Oder ist sein Gebiet allein die Traumwelt, sind seine Gestalten notwendigerweise 'Schlafwandler', für die – und die Worte, die hier zitiert werden, klingen im Brief an den Vater recht lyrisch – der Wind von einem „Winddämon“ geblasen wird?⁴

Auch diese Fragen waren für Broch nicht neu. Er hatte bereits früh Schopenhauer studiert: „Der Schopenhauersche ästhetische Grundgedanke: künstlerisches Sehen ist Fähigkeit, in den Objekten deren 'platonische Idee', das 'Ding an sich' zu ahnen,

⁴ Der Ausdruck „Winddämon“ kommt übrigens in der Romantrilogie *Die Schlafwandler* nicht vor. Die Winddämonen oder -götter (wie Boreas, Zephyros etc.) gehören in der griechischen und in vielen anderen Mythologien übrigens zu den göttlichen Wesen niederer Ordnung – es handelt sich hier also um eine Welt niederer Ordnung.

künstlerisches Schaffen heißt, dieses Ahnen im Materialen manifestieren zu können" (KW 9/1, 18f.).⁵ Er hat den sich in seinen Romanen wissenschaftlich gebarenden Zola gründlich gelesen: „Seine Schönheit: die absolute Hingabe an das Objekt, eine Hingabe, in deren mystischen Kraft es liegt, manifest werden zu lassen, daß es metaphysische Einheit der Schaffung und damit des Ästhetischen gibt (...) Zolas Häßlichkeit: seine theoretische Hingabe an das Objekt, eine Hingabe, die der fiktiven Rationalität des Objekts entsprechend eine rational-dogmatische Ideologie in ihm verursachte, deren Häßlichkeit, absolutiert zum Pathos, sich ins Advokatorische wenden mußte" (KW 9/1, 34.). Und er wechselte fast bei jedem Anlaß ins Theoretische: „Aufgabe des Schriftstellers: restlose Übertragung der irrationalen Impression in rationalen Ausdruck" (KW 9/1, 49.).

Die Ästhetik Schopenhauers führt nicht nur zu Kant und nicht nur zu Kants philosophischem Gegenspieler Hegel, sie führt bis zu Platon zurück und stellt die Frage des Erkenntniswertes der Dichtung im Kontext der ganzen europäischen Kultur mit ihren weit verzweigten Wurzeln. Es könnte hier eingeschaltet werden, welche Ansichten über die Möglichkeiten dichterischer und philosophischer Erkenntnis in den großen Epochen der europäischen Geistesgeschichte entwickelt wurden – in dem Streit zwischen Platon und Aristoteles, in der Schriftexegese, der Bibelhermeneutik und den Bedeutungstheorien der Kirchenväter, in der Kunstauffassung des hierarchisch strukturierten Mittelalters, in der rationalistischen Philosophie der Aufklärung bis herauf zu den Manifesten der verschiedenen „Ismen" des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die

⁵ Ganz ähnlich bereits in den Aufzeichnungen von 1909, vgl. KW 10/1 S. 29. = Kultur 1908/1909.

Eigentümlichkeit der Brochschen Vertiefung in diese Problematik aber besteht darin, daß er selbst – zumindest in seiner Vorbereitung für die Romantrilogie *Die Schlafwandler* und während der Arbeit an diesem Werk – die Antworten auf seine Fragen gerade nicht in den großen Poetiken und Ästhetiken gesucht hat. Vielmehr ging er von einer Analyse der Tragweite der Gegenwartsphilosophie aus, von der Ausmessung des Kompetenzbereichs der relevanten Komponenten der erfolgreichsten und dominierenden philosophischen Schule. Genauer betrachtet handelt es sich um die Vermessung des Kompetenzbereichs der Logik, der Mathematik, der Wissenschaftstheorie, der Erkenntnistheorie, der Sprachphilosophie. Diese Richtung, die Richtung des Neopositivismus, führte Broch selbst auf Bertrand Russell zurück,⁶ der sein dreibändiges logisch-mathematisches Hauptwerk mit A. N. Whitehead bereits vor dem ersten Weltkrieg veröffentlicht hatte (1910–1913). Die zweite, erweiterte Fassung der *Prinzipien der Mathematik* erschien nun aber gerade zur Zeit von Brochs Wiederaufnahme des Studiums (1925–1927). Broch studierte nämlich von November 1925 an neun Semester lang, also noch über den Abschluß der ersten Fassung der Trilogie Ende 1929, hinaus. Dabei konnte er die Wirkung der neuen Prinzipien auf die Philosophie, den eben erreichten zeitgenössischen Stand der Lösung der Babel-Turm-Aufgabe – den Stand der Frage eines logischen Aufbaus der Welt unter gleichzeitiger konsequenter Absehung von allen sogenannten philosophischen Scheinproblemen – aus nächster Nähe beobachten.⁷ Es ging um

⁶ Vgl. KW I. S. 730. = Über die Grundlagen des Romans *Die Schlafwandler* (1931) – der Titel stammt, mit Verwendung des ersten Satzes, vom Herausgeber Paul Michael Lützeler.

⁷ Broch studierte hauptsächlich Philosophie und Mathematik, aber vereinzelt auch Physik, Kunstgeschichte und vergleichende Musikwissenschaft.

die Vertreibung der Metaphysik aus der Philosophie mit dem Schwert der neuen mathematischen Logik. Es ging um die Erhärtung von Wittgensteins These, wonach metaphysische Sätze, weil grundsätzlich unverifizierbar, sinnlos sind. Es ging um eine revolutionär neue Art des Philosophierens: „es wird in langsamem, vorsichtigem Aufbau Erkenntnis nach Erkenntnis gewonnen; jeder trägt nur herbei, was er vor der Gesamtheit der Mitarbeitenden verantworten und rechtfertigen kann. So wird langsam Stein zu Stein gefügt und ein sicherer Bau errichtet, an dem jede folgende Generation weiterschaffen kann.“⁸ Diese Worte stammen von Carnap selbst, der in seinem vom Mai 1928 datierenden Vorwort zu *Der logische Aufbau der Welt* die Notwendigkeit der „Ausschaltung des spekulativen, dichterischen Arbeitens in der Philosophie“⁹ darlegt und den unaufhaltsamen Sieg der neuen Richtung prophezeit:

„Auch wir haben ‘Bedürfnisse des Gemütes’ in der Philosophie; aber die gehen auf Klarheit der Begriffe, Sauberkeit der Methoden, Verantwortlichkeit der Thesen, Leis-

Die belegten Vorlesungen und Seminare sind in der *Biographie* von Lützelers nachgewiesen. (vgl. S. 97.) Seine maßgeblichen Lehrer in der Philosophie waren Moritz Schlick, führende Gestalt des Wiener Kreises, und Rudolf Carnap, ein Schüler von Gottlob Frege und Bertrand Russell, der 1926 seine Lehrtätigkeit in Wien aufnahm. Carnap veröffentlichte in dieser Zeit zwei wichtige Werke – es handelt sich um den ersten Versuch einer Systematisierung seiner philosophischen Überlegungen (*Der logische Aufbau der Welt*, 1928) und um eine kleine Broschüre, die die Ergebnisse der Diskussionen im Wiener Kreis und die Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgensteins Logisch-Philosophischer Abhandlung festhält (*Scheinprobleme in der Philosophie*, 1928).

⁸ Zitiert nach der 2. Auflage von Carnap, Rudolf: *Der logische Aufbau der Welt*. Hamburg 1961, S. XIX.

⁹ ebd.

tung durch Zusammenarbeit, in die das Individuum sich einordnet.

Wir können uns nicht verhehlen, daß die Strömungen auf philosophisch-metaphysischem und religiösem Gebiet, die sich gegen eine solche Einstellung wehren, gerade heute wieder einen starken Einfluß ausüben. Was gibt uns trotzdem die Zuversicht, mit unserem Ruf nach Klarheit, nach metaphysikfreier Wissenschaft durchzudringen? Das ist die Einsicht, oder um es vorsichtiger zu sagen, der Glaube, daß jene entgegenstehenden Mächte der Vergangenheit angehören.”¹⁰

Denken wir zurück an die Sätze aus dem Brief Hermann Brochs an den Vater, in dem er seinen unabänderlichen Entschluß, von nun an sich ganz der Philosophie zu widmen, begründete. In dem Religionsstifter und Philosophen gleichgestellt werden! Vorbereitet durch Schopenhauer-, Nietzsche- und Husserl-Studien, vorbereitet durch die Lektüre der Werke der Neukantianer, vorbereitet durch die Auseinandersetzung mit religionsgeschichtlichen Werken und zeitgenössischen Untersuchungen zur Ethik und nicht zuletzt vorbereitet durch ein zehnjähriges Selbststudium der höheren Mathematik, wollte er sich den neuesten Stand der Philosophie aneignen, und an der Universität stellte sich nun heraus, daß er mit seinen Zielvorstellungen – mit den *ewigen Aufgaben* der Metaphysik – der Vergangenheit angehörte. Es kam aber noch schlimmer. Wir können uns mit Hilfe von Carnaps Vorwort die Diskussionen an der Wiener Philosophischen Fakultät leicht ausmalen, wenn es darüber zu argumen-

¹⁰ a.a.O. S. XX.

tieren galt, ob der neu eingeschlagene Weg des Philosophierens wirklich die Grundlage einer neuen Gesamtwissenschaft, ja – wie im Mittelalter die christliche Religion in Europa – die von allen Lebensbereichen wird:

„Wir spüren eine innere Verwandtschaft der Haltung, die unserer philosophischen Arbeit zugrundeliegt, mit der geistigen Haltung, die sich gegenwärtig auf ganz anderen Lebensgebieten auswirkt; wir spüren diese Haltung in Strömungen der Kunst, besonders der Architektur, und in den Bewegungen, die sich um eine sinnvolle Gestaltung des menschlichen Lebens bemühen: des persönlichen und gemeinschaftlichen Lebens, der Erziehung, der äußeren Ordnungen im Großen. Hier überall spüren wir dieselbe Grundhaltung, denselben *Stil des Denkens und Schaffens* (...) Der Glaube, daß dieser Gesinnung die Zukunft gehört, trägt unsere Arbeit.“¹¹

„In Strömungen der Kunst, *besonders der Architektur* (...) überall spüren wir dieselbe Grundhaltung, denselben *Stil des Denkens und Schaffens*“ – sollten diese Argumente in den zitierten Formulierungen nicht Brochs Erinnerung in Bewegung setzen, Sätze aus seinen frühesten Manuskripten wachrufen, die das gleiche bereits 1911, zur Zeit der Veröffentlichung der Bände von *Principia mathematica* zum Denkstil der Zeit, ausgedrückt im Stil der Architektur eines Adolf Loos, festgehalten hatten? Broch sah zwar in dem wegen seiner Ornamentlosigkeit berühmt gewordenen, in der zeitgenössischen Kritik heftig umstrittenen Bauwerk des Architekten am Wiener Michaelerplatz die Manifestation des

¹¹ ebd.

Rationalismus, aber er meinte auch die Unfähigkeit dieses selbstherrlichen Rationalismus, die sterbende alte Kunst wahrhaft zu verjüngen, erkannt zu haben:

„Nun ist der Greis gut gewaschen, praktisch beschuht, nun sei er jung und schön. Leider ist er nur geist- und geschlechtslos. Das Ornament aber war der musikalische Ausdruck des Geschlechtes und des Geistes *aller* Kunst, Quintessenz der Kultur, Symbol des Lebens, klarer und knapper als alle Vernunft.“ (KW 10/1, 33.)

Die Ende der zwanziger Jahre neu erstarkende Anziehung des Dichterischen für Broch ist in nicht geringem Maße auf die Herausforderung zurückzuführen, die der Neopositivismus für ihn bildete. Die Übereinstimmung in der Bestimmung des Denkstils der Epoche und damit die Bestärkung in der Richtigkeit seiner eigenen, frühen, nur in literarischen Kreisen diskutierten geisteswissenschaftlichen Analysen durch das ganze Gewicht des Wiener Kreises, reizten wohl Hermann Broch, auch mit seiner entgegengesetzten Bewertung dieses Denkstils öffentlich hervorzutreten. Das war für ihn jedoch nur im Rahmen des Dichterischen möglich. Broch war – oder gab sich – überzeugt: In dem *jetzigen* Zustand der Philosophie ist es legitim, „das ungeheure Gebiet des Mystisch-Ethischen“ (KW 1, 730.) auszuscheiden. Daher sollte das Mystisch-Ethische in der – nach Auffassung des Wiener Kreises *klassischen* Form des veralteten und überholten Philosophierens, in der Form der Dichtung behandelt werden. Ein Kritiker der alten „Haltungen“, wie Eduard von Bertrand, und ein Kritiker des revolutionär neuen Denkstils, wie Dr. phil. Bertrand Müller, konnten nur innerhalb einer Traumwelt ihre philosophischen Überlegungen darlegen, konkret eben in der mit *Die Schlafwandler* betitelten Trilogie, in

einem Roman also, der den Prozeß darstellt, wie alles im kalten Wind des Rationalismus in seine Teile zerfällt, geschlechtslos und geistlos wird. Es kann kaum ein Zufall sein, daß die Verkörperung dieses Windes, der von seinen Dämonen¹² getriebene Zersetzer, mit dem Vornamen Russells, *Bertrand*, benannt wurde (wobei Bertrands Vorname *Eduard* auf den Helden von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* hinweist, auf ein Romanwerk mithin, das die Problematik der Romantrilogie *Die Schlafwandler* erstmals in aller Schärfe in der deutschen Literatur exponiert hatte), wie auch sein rationaler und dichtender Gegenspieler in der Bewertung des alles zermalmenden Rationalismus den Vornamen Bertrand trägt (wobei der Zunahme *Müller* vielleicht als eine bieder-deutsche Buchstaben- und Lautvariation von *Russell* und jedenfalls als ein Hinweis auf den Beruf eines *Zermahl-Experten* zu verstehen ist). So ist es auch verständlich, warum Broch lange Zeit die ganze Trilogie über Pasenow, Esch und Huguenau mit *Bertrand* betiteln wollte. Zusammenfassend läßt sich wohl sagen, daß in eben dem Maße, in dem die Möglichkeiten der Philosophie abnahmen, für Broch die Möglichkeiten der Dichtung zunahmen: Sie konnte polyhistorisch werden, und sie wurde in dieser ihrer Eigenschaft *avantgarde*. Die Auswirkungen der Herausforderung des Neopositivismus auf Hermann Broch

¹² Immer wieder werden in *Die Schlafwandler* „Dämonen“ mit Bertrand in Verbindung gebracht, z. B.: „Man soll bekanntlich immer das tun, wozu einen der Dämon treibt“ (KW 1. S. 32.). „Er hat doch eben von seinem Dämon gesprochen.“ (KW 1. S. 33.). „Hatte er denn nicht von seinem Dämon gesprochen?“ (KW 1. S. 128.). „(...) denn sie waren wie eine erleichternde Bestätigung des eigenen Verdachtes, daß allen Unheils dämonischer Ursprung in Bertrand liege.“ (KW 1. S. 128.). „Sein Dämon treibt ihn fort“ (KW 1. S. 159.). „(...) weil aus ihrem Munde das Wort Bertrands ihm wie ein mephistophelisches Zeichen des Dämons und des Bösen war, statt des Zeichens von Gott,“ (KW 1. S. 136.).

DIE FUNKTION DER DICHTUNG

und konkret auf die Gestaltung des Romans *Die Schlafwandler* sollten noch im einzelnen und im Kontext der Forschung gezeigt werden. Doch darf ich hier, wie der Dichter selbst, der sich immer wieder gezwungen sah, die Verwirklichung seiner Pläne vor sich her zu schieben, mit Brochs Worten also, schließen: „Dies darzutun ist Aufgabe einer anderen Erörterung.“ (KW 10/1, 33.)

(1996)

Ich suche einen ungarischen Offizier...

Ich suche einen ungarischen Offizier in einem bestimmten Jahr, im Jahre 1945, am Ende des zweiten Weltkriegs. Ich kenne seinen Namen, sein Geburtsdatum, den Namen seiner Mutter nicht. Und doch möchte ich ihn finden. War er damals in Belgien in Gefangenschaft oder hat er sich in der Gegend um Köln geduckt und sich durch Tauschgeschäfte am Leben erhalten? War er gezwungen, nach Westen zu ziehen oder war er einer der wenigen, die noch bis zur letzten Stunde an den Sieg der deutschen Waffen glaubten? Oder war er schon längst tot zu dieser Zeit? Gefallen im Osten? Ich weiß es nicht. Das einzige, was ich mit einer gewissen Bestimmtheit weiß, ist, daß er nicht kleiner als 180 und zu dieser Zeit um einen Militärmantel ärmer war: In seinem Mantel, in diesem ungarischen Offiziersmantel aus feinem Tuch mit roten Aufschlägen, wohl geschützt vor der Kälte des Novemberwindes, zog Heinrich Böll, entlassen aus der Gefangenschaft, gefangen durch seine Heimat, gefangen durch ihre Sprache, zog er mit seiner Familie aus dem Bergischen Land kommend über die geländerlose, von Lehm glitschige Behelfsbrücke ins linksrheinische, zerstörte Köln, wo unter den Trümmern alles zusammenlag, was früher durch Zeit und Raum getrennt existierte: die Möbel zerbrochen, römisches Mosaik aus der Tiefe, Madonnen, erdhaft, erhalten geblieben. In dieser Zeit, auf diesem Weg hatte ein Offiziersmantel aus feinem Tuch einen großen Wert, konnte einem, geschwächt vor Hunger, ein warmes Zuhause entbehrend, das Leben retten. Ich denke oft und dankbar an diesen ungarischen Offizier, dem einst der Mantel gehörte, an das verschwenderische ungarische Kriegsgewerbe, das diesen Mantel einmal nicht umsonst aus feinem Tuch nähte; so oder so, sie waren Teile jener mysteriösen Kräfte, die einen von denen für uns erhalten haben, die die Formel in sich trugen, um

den schrecklichsten Wirrwarr der menschlichen Geschichte zu entwirren.

Heinrich Böll war ja fähig aus der zerfetzten Zeit nach gutem Muster neues Tuch zu weben, fein genug, um die Trümmermadonna in Köln umhüllen zu können, groß genug, um all denen Schutz zu bieten, die durch Gewalt getrennt werden sollten und sollen, all denen, die über Zeiten und Räumen hinweg zusammengehören. Dieses immer größer werdende Tuch ist die Essenz seiner Werke, die nach 1945 in der Kälte der Küchen und in der Wärme des Sommerhauses entstanden sind. Ich stecke ins Tuch – dort, wohin einmal die Schnalle oder ein Knopfloch hinkommen sollen – zwei Grundformeln für den Faden in seinem Erzählgewebe. Sie sind wie zwei Keimblätter der Urpflanze aus Palermo, aus denen durch wundersame Metamorphose Blumen: Kelchblätter und Fruchtblätter entstehen sollen, sie sind aus einem Text über seine Romane gezupft und heißen: $G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c) \rightarrow G(F_a, F_b)$ und $G(F_a, F_b) \rightarrow V(F_a, F_b, F_c)$. Können sie den Schutzmantel zieren? Können sie die Blumen für den 65. Geburtstag ersetzen? Ihn auch schützen, wie einst der ungarische Offiziersmantel? Es gibt gewiß auch einfachere Formeln im Ungarischen, jemandem ein langes Leben zu wünschen: *Isten éltesse sokáig! Sokáig.*

(1982)

Das 'Ur-Böll-Werk'. Über Heinrich Bölls schriftstellerische Anfänge

Es gibt Fragen, die unbeantwortbar sind und die doch immer wieder gestellt werden. Zu ihnen gehören auch Fragen nach den Anfängen. Sie werden gestellt, weil *vieles* einen Anfang hat. Hat aber *alles* einen Anfang? Und wenn etwas einen Anfang haben sollte, läßt es sich dann feststellen? Die Forderung, die hier erhoben wird, scheint zwar aufgrund gewisser Erfahrungen sehr überzeugend und ist unterstützbar durch die Autorität Goethes: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind, man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermassen zu begreifen“,¹ aber – verallgemeinert gesagt – weder die Natur noch das Kunstwerk erlauben uns zu beobachten, wann und wie sie zu entstehen angefangen haben, sie lassen es nicht zu, daß wir den ganzen Entstehungsprozeß belauschen. Nicht nur die Anfänge der Geschichte, die der anorganischen Natur und die des handelnden Menschen, verlieren sich im undurchschaubaren Nebel der Vergangenheit. Auch der Anfang einer Schriftstellerlaufbahn, selbst wenn es sich dabei um einen Gegenwartsautor handelt, ist nicht mit letzter Endgültigkeit festzustellen. Fragen wir ihn, Heinrich Böll zum Beispiel, nach dem 'ersten Beweger', so kann er uns keine Antwort geben:

Wer einen Autor beeinflusst hat, das kann man nie genau sagen, weil man die Zusammenhänge nicht rekonstruieren kann. Der Übergang vom Lesen zum Schreiben, oder auch der Übergang von nicht ernster Lektüre zu ernster,

¹ Goethe an Zelter am 4.8.1803. In: Beutler, Ernst (Hg.): *J. W. Goethe Gedenausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 19. Zürich: Artemis 1949, S. 442.

ist ja sehr plötzlich. Sie können bis zu Ihrem fünfzehnten Lebensjahr Karl May lesen, und plötzlich mit sechzehn lesen Sie Dostojewski. Deshalb ist die Rekonstruktion des inneren Vorgangs nicht nachzuvollziehen.²

Fragen wir dann nicht mehr nach dem Zeitpunkt des Mysteriums, nach dem der Verwandlung vom deutschen Bürger Heinrich Böll, geboren und wohnhaft in Köln, zum Weltautor Heinrich Böll, zu finden allein in seinen Werken, sondern schlicht und einfach nach dem ersten festgehaltenen Ergebnis dieser Verwandlung, nach dem ersten Werk also, so wird dadurch die Frage nicht leichter beantwortbar. Böll selbst sagt dazu in einem Interview: „Ich kenne diese frühen Arbeiten nicht mehr, die sind alle verbrannt. Es war meistens Prosa, kurze Prosa, auch ein Roman, Gedichte.“³ Und doch hat die Literaturwissenschaft hier die Pflicht, nach den ersten Publikationen zu recherchieren und sie zu registrieren. Was Böll erinnert, trifft tatsächlich zu: „Zwischen 1945 und 1947 habe ich, glaube ich, in zehn verschiedenen Zeitungen veröffentlicht?“⁴ Die Böll-Bibliographien weisen freilich im Jahre 1945 und 1946 keine Publikation aus.

Die ersten Angaben stammen aus dem Jahr 1947, und – wie bemerkenswert – auch sie wurden bis 1975 von den Bearbeitern und Benutzern dieser Bibliographien falsch interpretiert. Bis 1975 wurde nämlich die Kurzgeschichte *Die Botschaft* als erste Veröf-

² *Im Gespräch: Heinrich Böll mit Heinz Ludwig Arnold.* München: Boorberg 1971, S. 7.

³ „Interview von Ekkehart Rudolph.“ In: Ekkehart, Rudolph (Hg.): *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk.* München: List 1971, S. 28.

⁴ „Interview von Jean-Louis Rambures.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* 13.12.1973.

fentlichung erfaßt⁵ und als solche hat sie in der Sekundärliteratur besondere Beachtung gefunden. Einer der besten Kenner Böllscher Werke, Hans Joachim Bernhard, beginnt seine Monographie über Heinrich Bölls Romane bezeichnenderweise mit einer knappen Analyse der Kurzgeschichte *Die Botschaft*. Er hebt einen einzigen Satz, eine resümierende Bemerkung des Ich-Erzählers, aus der Geschichte hervor: „Da wußte ich, daß der Krieg niemals zu Ende sein würde, niemals, solange noch irgendwo eine Wunde blutete, die er geschlagen hat“(I, 11.),⁶ und kommentiert:

Dieser Satz eines Autors, der mit dieser Kurzgeschichte zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat und zum bedeutendsten Prosaschriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland werden sollte, enthält im Grunde ein Programm. Der Gegensatz, wie ihn die in der *Botschaft* berichtete Begebenheit aufreißt – zwischen Selbsttäuschung, dem Hinweggehen über die Auswirkungen des Krieges und der Einsicht in die Probleme, die er aufgeworfen hat, in die Konsequenzen, die es zu ziehen gilt, damit nicht ein neuer Krieg noch entsetzlicheres Leid

⁵ Vgl. Lengning, Werner (Hg.): *Der Schriftsteller Heinrich Böll*. (1. Aufl. 1968.) 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972.; *Heinrich Böll – Ein Bücherverzeichnis*. Hg. v. der Stadtbücherei Dortmund. Dortmund 1958.; Werner, Martin (Hg.): *Heinrich Böll. Eine Bibliographie seiner Werke*. Hildesheim – New York: Olms 1975, S. 236. (= Bibliographien zur deutschen Literatur Bd. 2.)

⁶ Erzählungen und Romane von Heinrich Böll zitieren wir mit Ausnahme des Kurzromans *Das Vermächtnis* nach der fünfbandigen Ausgabe: Böll, Heinrich: *Werke. Romane und Erzählungen*. 1–5. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977. Römische Ziffern bezeichnen die Bände, arabische Zahlen nach dem Komma geben die Seitenzahl in dem jeweiligen Band an.

schaft –, wird in einem tiefen und umfassenden Sinn zu der das Schaffen Bölls beherrschenden Thematik.⁷

Inzwischen wissen wir, daß mindestens eine Publikation dem Erscheinen der Kurzgeschichte *Die Botschaft* in der Zeitschrift *Karussell* (Jg. 2, H. 14) voranging. Sie hat den Titel *Aus der 'Vorzeit'* und ist im Wochenblatt *Rheinischer Merkur* vom 3. Mai 1947 erschienen.⁸ Mit 'Vorzeit' ist die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg gemeint, und beschrieben wird in diesem Stück Prosa das Leben in einer Kaserne, „im Tempel des Stumpfsinns“ (I, 8.), aus der Sicht eines unfreiwilligen Dieners, eines Soldaten. Man muß also alle Aussagen über Bölls erste gedruckte Arbeit unter Berücksichtigung dieser Tatsache revidieren. Wird aber durch eine Richtigstellung des Bernhardschen Kommentars hinsichtlich der Erstveröffentlichung auch alles andere korrekturbedürftig? Die Gültigkeit seiner Feststellung über Bölls beherrschende Thematik hängt natürlich gar nicht davon ab, was eventuell vor *Die Botschaft* geschrieben werden konnte. Ob diese Kurzgeschichte in der Tat ein Programm im Sinne Bernhards enthält, kann einzig und allein anhand der später entstandenen Werke überprüft werden.

Es gibt jedoch noch ein weiteres Problem im Zusammenhang mit der Einschätzung der Bedeutung der Kurzgeschichte *Die Botschaft* für Bölls literarisches Schaffen. Schwingt in Bernhards

⁷ Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin: Rütten & Lomig 1970, S. 7.

⁸ *Aus der 'Vorzeit'* war bereits von den ersten Böll-Bibliographien erfaßt. Es wurde aber erst von Martin Werner chronologisch richtig eingereiht. Frühere Bearbeiter von Böll-Bibliographien gingen wahrscheinlich davon aus, daß das erste Heft der Monatszeitschrift *Karussell* Januar 1946 erschienen ist. Das erste Heft erschien aber erst im Juni 1946.

Kommentar nicht auch das mit, was in der Sekundärliteratur ja vielfach behauptet wird, nämlich daß erst das Erleben und Erleiden des Krieges Heinrich Böll zum Schriftsteller gemacht hat? Bernhard läßt diese Annahme über 'den ersten Beweger' zwar zu, aber läßt sie dann doch nicht voll gelten. „An eine (...) Feststellung Bölls, mit der er ein Selbstporträt beschließt: 'Schreiben wollte ich immer, versuchte es schon früh, fand aber die Worte erst später',⁹ hat Hermann Stresau Überlegungen geknüpft, die den Krieg als 'entscheidende Inspiration' für sein Schaffen betreffen.¹⁰ Dies muß freilich Spekulation bleiben, solange ein Vergleich mit den literarischen Anfängen aussteht. Gewißheit aber besteht darüber, daß der nachhaltige, aufwühlende Eindruck, den die Teilnahme am Krieg oder besser das Ertragen des Krieges hervorrief, auf Bölls Entwicklung einen entscheidenden Einfluß gewonnen hat. Das Kriegserleben ruft Aufgabe und Verantwortung für den Schriftsteller wach, setzt ihr ein Ziel."¹¹

Unwillkürlich fragt man sich mit Heraklit: ist doch der Krieg Vater aller Dinge? Man ist geneigt, Spekulationen darüber anzustellen, inwieweit Veröffentlichungen 'aus der Vorzeit' unser Böll-Bild verändern könnten. Was wäre – um auf eine Veröffentlichung jüngsten Datums von Böll anzuspielden – aus dem 'Jungen' bloß geworden – ohne den Zweiten Weltkrieg? Ohne Hitler als Reichskanzler? Und Böll ist nicht einmal ablehnend gegenüber solchen Überlegungen eingestellt. Im Gespräch mit René Wintzen jedoch führt er geradezu den Gegenbeweis:

⁹ Böll, Heinrich: *Über mich selbst. Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1961, S. 398.

¹⁰ Stresau, Hermann: *Heinrich Böll*. Berlin: Colloquium 1964, S. 24.

¹¹ Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin: Rütten & Lomning 1970, S. 8.

Stellen wir zunächst mal eine Hypothese: Es hätte keinen Krieg gegeben und keine Nazis gegeben. (...) Ich bin ganz sicher, daß ich *Und sagte kein einziges Wort* ohne Krieg und Nazis fast genauso geschrieben hätte. (...) Denken wir nochmal, die wären nicht an die Macht gekommen (...) und ich hätte also 1942, als fünfundzwanzig-jähriger junger Mann (...) meinen ersten Roman geschrieben: *Der Zug war pünktlich*, der im Grunde eine Liebesgeschichte ist. Nehmen wir also den ganzen Krieg und sein Dekor weg und stellen uns diesen jungen Autor 1942 in einem Deutschland ohne Nazis vor. (...) Wäre die Struktur dieses Romans eine andere gewesen? (...) Das, was zählt, ist eine durchgehende, ich möchte fast sagen, mythologisch-theologische Problematik, die immer präsent ist.¹²

Müssen wir unsere Frage nach den Anfängen demnach neu formulieren? Ohne sein Gewicht zu leugnen oder nur zu unterschätzen, ist der Stoff, das Thema, die Thematik aus der Sicht des Autors im Grunde ganz zufällig, ja – wie Böll in einem anderen Kontext auch betont – *geschenkt*.¹³ Gesucht werden soll also nicht allein das erste Hervortreten der beherrschenden Thematik von Bölls Werken, sondern auch und vor allem die spezifische Problematik, die immer präsent sein soll, die sozusagen unabhängig von der Materie, in der sie erscheint und die sie

¹² Böll, Heinrich: *Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1979, S. 22f. Eine gute Zusammenstellung von Bölls Äußerungen über den Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn steht in: Böll, Viktor & Matthaei, Renate (Hg.): *Heinrich Böll: Querschnitte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 51–75.

¹³ In einem Interview von Klaus Harpprecht für das ZDF am 6.7.1967, Manuskript S. 8f.

organisiert, *aufzuhaschen* ist, die allen veröffentlichten, aber auch den nicht zugänglichen, die folglich allen geschriebenen, aber auch den nicht geschriebenen und doch möglichen Werken Bölls zugrundegelegt werden könnte. Soll in diesem Falle die Neuformulierung dann heißen: keine Frage mehr nach den Anfängen zu stellen? Was immer präsent ist, hat doch keinen Anfang!

Viele werden uns diesen Schluß gar nicht ziehen lassen. Denn wie kann man den im Jahre 1942 nicht geschriebenen Roman *Der Zug war pünktlich* mit dem im Jahre 1949 erschienenen Roman *Der Zug war pünktlich* auf ihre Struktur hin vergleichend analysieren? Und doch kann uns Goethe weiterhelfen, wenn auch nicht durch seinen viel zitierten und mißdeuteten Ausspruch aus seinem Brief an Zelter, sondern durch seine naturwissenschaftlich-morphologischen und zugleich allgemeinwissenschaftstheoretisch wichtigen Untersuchungen, die das Problem des Anfangs, des Entstehens – es sei hier nur auf seine sogenannte *Urpflanze* hingewiesen – in einem nicht historischen Zusammenhang behandeln:

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa male-rische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.

Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.¹⁴

Vielleicht erscheint es hier allzu gewagt, zur Lösung methodologischer Probleme in der Literaturwissenschaft den Schlüssel in der spekulativen Botanik Goethes zu suchen, aber in einer Hinsicht sind Zweifel hierüber gewiß unberechtigt: Für Goethe – wie das einleitend angeführte Zitat aus dem Brief an Zelter zeigt – sind die Bedingungen möglicher Erkenntnis von Kunstwerken im Grunde genommen dieselben wie die der anorganischen und organischen Natur.¹⁵ Es könnte also im Sinne von Goethe doch versucht werden, das 'Ur-Böll-Werk', vergleichbar mit der 'Urpflanze', als Modell und Erklärung für alle möglichen Werke Bölls, für solche also, die von ihm geschrieben worden sind, und auch für solche, die von ihm geschrieben sein könnten oder noch werden, zu konstruieren. Sollte das wirklich gelingen, so wäre die Frage nach der Struktur des Romans *Der Zug war pünktlich* aus einem möglichen Friedensjahr 1942 nicht mehr so unsinnig. Und wenn wir einsehen, daß Böll nicht notwendigerweise alle seine Werke konsequent nach den inneren Gesetzen unseres 'Ur-Böll-Werkes' geformt haben muß, dann ist auch eine Frage wie die folgende durchaus beantwortbar: Wo tritt zum ersten Mal dieses 'Ur-Böll-Werk' hervor? Das heißt: Welches Werk war das erste, das – und hier müssen wir noch einen Begriff aus Goethes

¹⁴ *Italienische Reise*. Zweiter Römischer Aufenthalt. Bericht. Juli. Palermo, Dienstag den 17. April 1789. In: Beutler, Ernst (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 11. Zürich: Artemis 1950, S. 413.

¹⁵ Das Problem Kunst als „zweite Natur“ behandelt Goethe theoretisch in seiner kommentierten Übersetzung: „Diderots Versuch über die Malerei“ (Essai sur la peinture, 1765). In: a.a.O. S. 201–250.

Morphologie übernehmen – als eine mögliche Metamorphose des 'Ur-Böll-Werks' zu betrachten ist. Mit der Bestimmung dieses Kunstwerks könnten wir dann einen chronologischen Anfang setzen, ohne damit zu sagen, daß alles nachfolgende aus Bölls Feder zwangsläufig und so ohne Ausnahme eine Folge dieses Anfangs ist.

Die Aufgabe steht nun fest, wie ist sie aber in Angriff zu nehmen? Wo finden wir, wie erfinden wir das 'Ur-Böll-Werk'? Es wird, glauben wir, nicht nur ein virtuelles, sondern auch ein sehr abstraktes Werk sein müssen: Es kann als Modell nur die wesentlichsten Attribute der möglichen Werke aufweisen, und rekonstruieren können wir es nur aus den geschriebenen und zugänglichen Werken.

Damit erhebt sich die Doppelfrage nach dem Wesentlichen: Welche Werke von Böll kommen hier in Betracht, und was ist an ihnen das Wesentliche in poetologischer Hinsicht?

Was das Gesamtwerk betrifft, finden wir, daß die Romane die Konzentrate seiner gattungsreichen literarischen Arbeit sind. Kurzgeschichten, Erzählungen, Hörspiele, Dramen, Gedichte und Essays bereiten sie vor, und Themenfragmente mancher Romane werden in diesen Gattungen variiert oder entfaltet.

Was den Roman als episches Gebilde betrifft, können wir in der Suche nach dem Wesentlichen von klassischen Auffassungen geleitet werden. Friedrich Schiller schrieb an Goethe: „Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft (...) nachdenke, daß der ganze cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden.“¹⁶ Dem widersprach Goethe nicht und auch wir haben daran nichts auszusetzen: um so mehr nicht, weil bereits nach der

¹⁶ Schiller an Goethe. Jena, 4. April 1797. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 29. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1977, S. 55.

ersten bekannten systematischen Poetik, der von Aristoteles, der Mythos mit gutem Grund als der wichtigste von den vier notwendigen Teilen des epischen und dramatischen Werkes gilt. (Ob nun der Schillersche Begriff Fabel dem Aristotelischen Terminus Mythos oder dem Terminus Praxis – d.h. der im Werk hervortretenden Handlung oder der durch das Werk nachgeahmten virtuellen und abstrakten Handlung – entspricht, kann in diesem Zusammenhang unreflektiert bleiben.)

Das Modell sollte also ein *Handlungsmodell* sein, das Modell der in den epischen Werken hervortretenden Handlungen, die *Ereignisreihen* mit Anfang und Ende bilden. Zur Aufdeckung der allgemeinen Struktur der Ereignisreihen aber, zur Konstruierung der einzelnen Handlungsmodelle sind genaue Analysen der erschienenen Böll-Romane in chronologischer Reihenfolge erforderlich.

Wir könnten nun mit der Arbeit sofort beginnen, wenn wir nur wüßten, welches epische Werk von Böll als sein erster Roman zu betrachten ist. *Wo warst du, Adam?*, angefangen im Herbst 1950, erschienen im November 1951,¹⁷ oder *Der Zug war pünktlich* „im Winter 46/47 geschrieben, erschienen dann im Winter 1949?“¹⁸ *Wo warst du, Adam?* trägt zum ersten Male die Gattungsbezeichnung Roman, aber bereits von den ersten seiner Kritiker – und später immer wieder – wurde dieses Buch als eine lose Kette von neun Erzählungen qualifiziert.¹⁹ *Der Zug war*

¹⁷ Nach Angaben von Lengning. In: Lengning, Werner: *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriss*. 5. überarb. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977, S. 126.

¹⁸ *Am Anfang*. In: Böll, Heinrich: *Werke. Essayistische Schriften und Reden*. Bd. 3. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978, S. 54.

¹⁹ Vgl. Kalow, Gert: *Achtung, ein Dichter!* In: *Forum academicum* 2 (1951), H. 2/3. Ferner: Rasch, Wolfdietrich: „Lobrede und Deutung“. Laudatio, gehalten am 24. Januar 1959 anlässlich der Verleihung des „Eduard von der Heydt-Preises“ der Stadt Wuppertal an Heinrich Böll. In: Lengning, Werner: *Der*

pünktlich trägt dagegen die Gattungsbezeichnung Erzählung, aber gerade in dem für uns so wichtigen Wintzen-Interview hat der Autor seine frühere Gattungsbezeichnung zurückgenommen und über sein erstes Buch als Roman gesprochen. Oder ist das nur ein Versprecher? Man könnte dies annehmen, allein eine Veröffentlichung aus dem Jahre 1981, die unübersehbare Ähnlichkeiten mit dem Werk *Der Zug war pünktlich* hat, wird – offenbar doch wohlüberlegt – als Kurzroman bezeichnet. Sie hat den Titel *Das Vermächtnis* und gehört zu den in Bölls verschiedenen Äußerungen oft genannten frühen, seinerzeit unveröffentlicht gebliebenen Schriften, deren Kenntnis auch das Wissen der spontanen oder der methodisch geschulten Leser über die Anfangsphase der schriftstellerischen Laufbahn von Böll abrunden helfen sollen.

Und wahrlich, dieser Kurzroman hilft uns auch, die Frage nach dem Anfang in unserem Sinne zu beantworten, indem er nicht nur die zeitliche Reihenfolge der bekannten Böllschen Werke modifiziert, sondern auch alle späteren 'Normal-' und 'Langromane' in ein neues Licht rückt. Er macht nämlich eine oft zitierte Feststellung über Bölls Romane korrekturbedürftig, wonach sie ihren historischen Dekor, d. h. die Zeit, in der ihre sogenannten Gegenwartshandlungen ablaufen könnten, immer wieder wechseln. *Der Zug war pünktlich* spielt 1943, *Wo warst du, Adam?* 1944/45, *Und sagte kein einziges Wort* 1952, *Haus ohne Hüter* 1953, *Billard um halb zehn* 1958, *Ansichten eines Clowns* 1962, *Gruppenbild mit Dame* 1970/71, *Fürsorgliche Belagerung* in den späten 70er Jahren. *Das Vermächtnis* spielt aber – abgesehen von

Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977, S. 11.; Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie.* Berlin: Rütten & Lomning 1970, S. 46.

den wenigen Begebenheiten der Erzählzeit, worüber wir später noch sprechen werden – 1943, in dem Jahr also, in dem auch *Der Zug war pünktlich* spielt. Der historische Dekor ist folglich in beiden Werken der gleiche, und nicht nur das, auch der geographische: Schauplätze der Ereignisse sind die Westfront und die Ostfront – und dazwischen Deutschland, durch das der Zug mit den Helden und Statisten der beiden Erzählwerke von West nach Ost fährt.

Die Feststellung über den ständigen Wechsel in der historischen Einbettung der in den Romanen dargestellten Ereignisse verliert also mit dem Erscheinen des Kurzromans *Das Vermächtnis* ihre Gültigkeit. Es spricht jedoch einiges dafür, daß wir dieses 'werk-immanente Gesetz' – mindestens vorläufig – als nicht widerlegt betrachten. Statt dessen könnte man versuchen, seinen Gültigkeitsbereich neu abzustecken. Es wäre also zunächst anzunehmen, daß nur einer der kurzen Romane in die Reihe der Böll-Romane gehört, entweder *Der Zug war pünktlich* oder *Das Vermächtnis*. Es kann ja nicht allein an den Institutionen des Büchermarktes, an den mehr oder weniger zufälligen Gegebenheiten des Literaturbetriebs liegen, daß das im Jahre 1948 oder 1948/49 entstandene Manuskript erst 1981 – und auch dann nur in einer Liebhaberausgabe mit begrenzter Auflage – gedruckt wird.²⁰ Könnte das Ausbleiben der unverzüglichen Veröffentli-

²⁰ In einem Brief vom 13.5.1981 an Heinz Friedrich schreibt Heinrich Böll über *Das Vermächtnis*: „Am 'Schicksal' dieses Manuskripts ließe sich leicht darstellen, welche Rolle der Zufall in der Literatur (und damit in der Literaturgeschichte) spielt. Ich habe noch einmal nachgedacht, und bin doch jetzt sicher, daß das MS 48/49, nicht später, entstanden ist.“ Den Brief zitiert Heinz Friedrich in seinem Nachwort zu *Das Vermächtnis*. In: Heinrich Böll: *Das Vermächtnis. Kurzroman*. Mit einer Porträt-Lithographie von Celestino Piatti und einem Nachwort von Heinz Friedrich. München: Deutscher

chung seinen Grund in verlegerischen Entscheidungen haben, so hätte der Autor des erfolgreichen Romans *Und sagte kein einziges Wort*, also bereits etwa 1954, gewiß solche Hindernisse überwinden können.

Was ist also denn so schlimm an diesem Kurzroman? Allein sein fatum, daß die nicht mehr erhoffte Veröffentlichung von *Der Zug war pünktlich* nach dem Abschluß des *Vermächtnis*-Manuskriptes doch erfolgte und der Autor nicht zweimal ein Buch mit ähnlicher Thematik veröffentlichen wollte? Es mag sein. Aber um zu einer besser begründeten Hypothese zu kommen, müssen wir zunächst fragen, welche Ähnlichkeiten zwischen den beiden kurzen Romanen eigentlich bestehen?

Wir versuchen die Ereignisse in beiden Werken parallel und vergleichend wiederzugeben.

Beide stellen den Tod eines deutschen Soldaten, der zunächst an der Westfront seinen Dienst geleistet hatte, an der Ostfront dar. Der Soldat in *Das Vermächtnis* ist ein Offizier, Oberleutnant Schelling, und wird von seinem Kameraden, von Hauptmann Schnecker ermordet. Der Soldat in *Der Zug war pünktlich* ist einer im Mannschaftsstand, heißt Andreas und wird Opfer eines polnischen Partisanenangriffs. Beide zentrale Gestalten haben kurz vor ihrem Tod ein Liebesverhältnis und -erlebnis, Schelling in Frankreich, Andreas in Lemberg. Beide haben auch Gefährten, die in den Tod mitgehen: mit Andreas sterben seine Geliebte Olina und drei deutsche Soldaten, alle Insassen eines Militärwagens; mit Schelling sterben als Zielpunkte eines Angriffes der Sowjetarmee Offiziere der Wehrmacht und ihre Geliebten, fast alle Teilnehmer eines abendlichen geselligen Bei-

sammenseins. Aber bei diesem Überfall gibt es auch Überlebende: unter ihnen der Mörder und der Zeuge des Mordes, der Melder und Putzer des Opfers, Wenk.

Und daraus ergibt sich der erste wesentliche Unterschied zwischen den beiden Werken, der freilich nicht den Ereignisablauf, sondern die Darstellungsweise betrifft. *Der Zug war pünktlich* hat keinen Erzähler, seine Welt wird aus der Perspektive von Andreas und teils aus der von Olina dargestellt. *Das Vermächtnis* dagegen hat einen: es ist der Zeuge, der allerdings nicht nur die Geschichte seines Hauptleutnants, sondern auch seine eigene erzählt: auch er war in ein französisches Mädchen verliebt.

Ferner gibt es in beiden Werken eine den Aufbau der Ereignisreihen prägende Steigerung, die – wie alle Steigerungen – eine Wiederholung voraussetzt. Was aber wiederholt wird, ist verschieden. Am Ende des einen Erzählwerks wiederholt sich ein heftiges Wortgefecht zwischen Schelling und Schnecker, das zum Mord führt; am Ende des anderen erlebt Andreas noch einmal die Liebe; seine Begegnung mit Olina wird aber zu seinem Verhängnis. Und damit haben wir wieder einen bedeutsamen Unterschied – zwar noch immer nicht in der Struktur, die an dieser Stufe der Abstraktion noch die gleiche ist, aber im Schwerpunkt der Problematik.

Im Streit zwischen den Offizieren und einstigen Schulkameraden geht es um die Sorgepflicht des Befehlshabers für seine Soldaten – ganz allgemein: um das Verhältnis zwischen dem Führer und den Geführten, ganz konkret: um die Frage, wie wichtig das leibliche Wohlbefinden der Soldaten ist. In Frankreich handelt es sich hauptsächlich um die „Philosophie des Gramms“ – oder weniger abstrakt –, um die „zwar geringen, aber

regelmäßigen Mengen Fett, Zucker und Brot " (36)²¹, um die die Truppe betrogen wird. Schelling: „Ich kann mir hier nichts Wichtigeres vorstellen als das Brot, die Margarine, den Zucker meiner Leute. (...) ich kann mir nichts Schlimmeres vorstellen, als einen Soldaten um Verpflegung oder Schlaf zu betrügen." (36) Schnecker: „Du machst dich einfach lächerlich. (...) Ich werde sie [Schellings Meldung über die Verpflegung, Á. B.] zerreißen." (36) Später geht es hauptsächlich um den Schlaf der ermüdeten Soldaten. Spät in der Nacht, weil er keinen Schnaps mehr hatte, schlug Schnecker blinden Alarm. Schelling: „Bedenke doch wenigstens, du Schwein (...), daß die restlichen hundertzwanzig Mann deines Bataillons einmal ein paar Stunden schlafen möchten!" (50) Schnecker: „Alarm! Ich befehle Alarm!" (51). Und als Schelling ihn mitten ins Gesicht schlug, zog Schnecker seine Pistole, setzte sie Schelling an die Schläfe und drückte ab.

Gestritten wird zwischen zwei Akteuren, beteiligt sind an beiden Fällen aber drei Figuren, und die dritte ist durch die Truppe verkörpert, ist in der Gestalt des Melders und Zeugen Wenk personifiziert. Schelling tritt in beiden Fällen, sowohl in Frankreich, wie auch in der Sowjetunion, für die Rechte der Truppe ein – so selbstverständlich wie er den ihm zugeteilten Soldaten Wenk in Schutz nimmt. Und in beiden Fällen werden die Konflikte von Schnecker verursacht, der als Vorgesetzter verhindert, daß Schellings fürsorgliche Aktionen zum Erfolg führen.

In der Liebe zwischen Andreas und Olina geht es um die Beziehung zwischen zwei Menschen, die feindlichen Lagern ange-

²¹ Zitiert wird nach der Ausgabe: Böll, Heinrich: *Das Vermächtnis. Kurzroman*. Mit einer Porträt-Lithographie von Celestino Piatti und einem Nachwort von Heinz Friedrich. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981.

hören. Ganz konkret geht es hier darum, wie sie zusammenbleiben können, ganz allgemein geht es aber um das seelische Wohlbefinden, um das Fundament der humanen Existenz. Denn Andreas' Liebe zu der polnischen Prostituierten ist „eine Liebe (...) ohne Begehren“ (I, 160) und hat eine mystische Komponente, insofern sie zu der Erkenntnis führt, daß die Lösung ihres Problems, wie die Last der Trennung zu tragen ist, im Jenseits liegt. Andreas: „Es gibt nur (...) einen dunklen unsicheren Horizont, über den wir hinausstürzen müssen, um die Sicherheit zu finden.“ (I, 166)

Durch die Verschiedenheit der Problematik enthält der Tod der zentralen Gestalt am Ende der dargestellten Ereignisreihe eine jeweils andere Funktion. Schellings Tod ist ein Moment des Kampfes zwischen den beiden Offizieren und bedeutet seine endgültige Niederlage. Andreas' Tod ist zwar auch mittelbar auf die Machenschaften seiner Kontrahenten zurückzuführen, aber sein Tod ist keine Niederlage. Indem er ihn will, wird er Nachvollzieher des Todes Christi. Zum Opfertod befähigt wird der Namensvetter des Apostels Andreas durch seine Liebe und ganz besonders durch die Eigenart dieser Liebe zu Olina. Dies wird sofort klar, wenn wir diese Beziehung mit der vergleichen, deren gesteigerte Wiederholung sie ist, nämlich mit seiner früheren Liebe zu einem französischen Mädchen. Diese erste Liebe ist ganz sinnlich und erweckt in Andreas die Bereitschaft nicht zum Opfertod, sondern zum Mord: „Ich hätte einen Mord begangen, um nur den Saum ihres Kleides zu sehen, wenn sie um eine Straßenecke ging. (...) Und ich hätte alle diese Tausende Gebete verkauft für einen einzigen Kuß von ihren Lippen.“ (I, 153) Das französische Mädchen gehört übrigens genauso zum feindlichen Lager wie die Polin Olina. Es gilt jedoch nicht diese Barriere zu überwinden, um zusammenbleiben zu können, wie eine dritte Begegnung dies verdeutlicht. Sie liegt zeitlich und geographisch

zwischen Andreas' Begegnung mit dem französischen und der Begegnung mit dem polnischen Mädchen, sie findet auf deutschem Boden und mit einem deutschen Mädchen statt. Andreas' Wunsch, sich nie wieder von diesem Mädchen zu trennen, stellt sich auch hier sofort ein, darf jedoch nicht erfüllt werden. Der Befehl zur Trennung kommt auch diesmal unverzüglich.

Eine Begegnung setzt zwar nur zwei Akteure voraus, in diesem Werk sind aber immer drei Figuren an ihr beteiligt: der Liebende und die Geliebte, und eine, die sie trennen will; in Frankreich ist sie verkörpert durch einen Leutnant, der Andreas in dem Augenblick, in dem er aus einer Ohnmacht erwachend in die Augen der Französin blickt, befiehlt: „Weiter, weiter. Auf!“ (I, 89); in Deutschland ist sie vertreten durch eine sonore Stimme aus dem Lautsprecher eines Bahnhofes, die das Zeichen für die Abfahrt des Zuges gibt, der Andreas vom deutschen Mädchen fortreißt; in Polen ist sie personifiziert in der Besitzerin des Bordells, die Olina gerade dann für einen gut zahlenden deutschen General holen will, als Andreas erkennt, daß er sie liebt. Der Leutnant, die sonore Stimme, die Bordell-Madame (die zugleich Befehlshaberin eines polnischen Spionagerings ist) sind Verursacher eines Konflikts; sie alle wollen die Trennung derjenigen, die zusammengehören.

Statisch gesehen ist die Struktur der beiden Werke auf dieser Abstraktionsebene noch immer fast identisch. Drei Figuren stehen in dem einen zweimal, in dem anderen Werk dreimal in der gleichen Relation. Wir können sie mit den Buchstaben F_a , F_b , F_c symbolisieren. F_a und F_b , das Figurenpaar, gehören zusammen. F_c , die Konfliktfigur, will diese Zusammengehörigkeit gewaltsam aufheben. Die Relation zwischen der Konfliktfigur und dem Figurenpaar ist die von Befehlshaber und Befehlsempfänger, wobei die Anordnung, die von F_c an F_a , F_b gegeben ist, mit dem Satz 'Ihr sollt euch trennen' umschrieben werden kann.

Betrachten wir diese Figurenrelation dynamisch, dann ergibt sich jedoch ein Unterschied zwischen den beiden Werken nicht nur hinsichtlich der Zahl der Wiederholungen und damit zugleich hinsichtlich der Steigerungsmöglichkeiten in der Spannung des Konflikts, sondern auch in einer viel wichtigeren Hinsicht. In *Der Zug war pünktlich* ermöglichte die Qualität der Beziehung zwischen F_a und F_b zuletzt das Verweigern des Trennungsbefehls. In *Das Vermächtnis* sollte ein Kampf zwischen F_a und F_c ein Gleiches leisten.

Haben wir einmal diesen grundsätzlichen strukturellen Unterschied erfaßt, können wir viele Fragen daran knüpfen. Sie betreffen teils die beiden hier zu analysierenden Werke, teils mögliche Metamorphosen dieser Werke. Führt ein Kampf zwischen F_a und F_c notwendigerweise zur Niederlage von F_a (und damit auch von F_b) oder hängt sie eigentlich von der Qualität der Beziehung zwischen F_a und F_b ab? Erreicht die Beziehung zwischen F_a und F_b durch Wiederholung immer die Qualität, die das Verweigern des Trennungsbefehls möglich macht? Erfolgt dieses Verweigern nur dann, wenn F_b und F_c – so ist es in *Der Zug war pünktlich*, aber nicht in *Das Vermächtnis* – durch verschiedene Gestalten personifiziert werden? Und überhaupt: Unter welchen Bedingungen kann man verschiedene Gestalten als Varianten einer Figur wie F_b oder F_c betrachten? Ferner: Können die zwei, in ihrer Dynamik unterschiedlichen Strukturen in einer Struktur vereinigt werden? Dann wäre die Beziehung zwischen F_a und F_b nicht die des Führers und des Geführten, sondern die des Liebenden und der Geliebten und der Liebende würde gegen die Konfliktfigur kämpfen. Um bei dieser Problematik zu bleiben: Wir haben erwähnt, daß auch *Das Vermächtnis* das Liebesthema kennt: Schelling hatte in Frankreich ein Mädchen geliebt und – in diesem Zusammenhang wird es wichtig – der Erzähler trifft den Mörder Schneckener nach dem

Krieg auf der Terrasse eines Sommercafés mit seiner Verlobten. Wie sind diese Liebesbeziehungen mit dem Kampf zwischen Schelling und Schnecker verknüpft? Müssen wir vielleicht annehmen, daß das Rollenfach F_b in einem Böllschen Roman auch doppelt besetzbar ist? Entspräche also der Figur F_b in der Welt des Kurzromans *Das Vermächtnis* nicht nur der Melder und Erzähler Wenk, sondern auch das französische Mädchen, mit dem Schelling ein Liebesverhältnis hat? Diese Hypothese ist jedoch nicht mit unseren früheren Feststellungen in Einklang zu bringen. In der Trennungsszene erscheint Schnecker oder eine andere Gestalt nicht als Repräsentant der Konfliktfigur und diese Trennungsszene wird auch nicht wiederholt: Schelling hat an der Ostfront keine ähnliche Beziehung. Über eine Wiederholung können wir dagegen im Falle Wenks sprechen, und zwar gleich in zweifacher Hinsicht.

Zum ersten: Wenk trifft das französische Mädchen, das ihn in einer Kneipe bedient, sogar dreimal. Er verliebt sich auf den ersten Blick in sie, sein Annäherungsversuch bei dem zweiten Treffen wird aber von ihr mitleidsvoll abgewiesen. Der Grund des zarten Zurückweisens wird bei der dritten Begegnung ersichtlich: das Mädchen ist nicht allein, Wenks Befehlshaber, Oberleutnant Schelling ist bei ihm. Wenk erzählt: „(...) das Furchtbare war die Selbstverständlichkeit, mit der die beiden zusammenzugehören schienen. Dieses sanfte Paar, das kein Wort sprach, sich nur ein wenig anlächelte, gehörte einfach zusammen. (...) Ich atmete schwer, und ich war angefüllt mit dem Schmerz des vollkommen Ausgeschlossenen.“ (41) Dieses Verhältnis zwischen Schelling und dem französischen Mädchen würde in dieser Szene dem zwischen F_a und F_b entsprechen und nicht das Verhältnis zwischen Wenk und dem Mädchen. Andererseits können wir Wenk in dieser Situation auch nicht die Rolle der Konfliktfigur zusprechen: er macht keine Anstalten, das Paar irgendwie zu stören, und er hat auch nicht

Paar irgendwie zu stören, und er hat auch nicht die Macht, sie zu trennen.

Zum zweiten: Erkennen wir das Hauptmerkmal dieser Szene in der Zuneigung und dem gleichzeitigen Gefühl des Ausgeschlossenenseins, dann wiederholt sich diese Situation für Wenk an der Ostfront. Bei der abendlichen Feier, an der Schelling ermordet wurde, war auch eine russische Ärztin von mädchenhafter Gestalt als Geliebte des Bataillonsarztes anwesend. Wenk: „Ich sah immer nur die Russin an; nur ihre sanfte und rosige Haut zu sehen, verursachte mir ein schmerzhaftes Glück, und ich zitterte, als sie nun näher trat. Sie ... hatte ihren trotteligen Stabsarzt an der Hand und näherte sich mit lautlosen Schritten der Tür.“ (50)

Weder diese Konfiguration noch die frühere entspricht der Struktur der Liebesszenen in *Der Zug war pünktlich*, und das heißt: Sie haben eine andere Problematik. Auch das von Wenk belauschte Beisammensein von Schnecker und seiner Verlobten hat nicht diese Struktur. Es ist vielmehr eine Umkehrung, ein negatives Spiegelbild der Beziehung zwischen Schelling und dem französischen Mädchen. Schnecker und seine Verlobte gehören auch zusammen, aber das Erleben dieser Zusammengehörigkeit erfüllt den Betrachter nicht mit dem Schmerz des Ausgeschlossenen, sondern mit Abscheu: „Sie schlug ihre großen, sanften, ein ganz klein wenig dummen Augen so senkrecht zu ihm auf, daß ich das Gefühl hatte, sie würde vor Glück zerschmelzen und als irgendeine Art Zuckermasse auf dem hübschen leichten Sommerstuhl zurückbleiben. (...) Mir wurde plötzlich so übel, daß ich aufstehen und irgend etwas unternehmen mußte.“ (11)

Auch das dreimal wiederholte Adjektiv *sanft* verbindet die drei Szenen mit einem Liebespaar, im Wirkungskreis seiner positiven Bewertung steht aber immer weniger: zunächst das

Paar, dann nur die mädchenhafte Ärztin und zuletzt auch die Verlobte nicht ganz; negative Bewertungen heben die positive auf. Vereinfachend gesagt: nur die ganz Bösen 'schaffen es', sie bleiben ewig zusammen. Wenk über Schnecker: „Er kann nicht sterben.“ (51) Wenk über Schneckers bevorstehende Ehe mit verzweifelter Ironie: „Dieser Bund, dem neue Schneckers entspringen werden, muß gehörig gefeiert werden.“ (12)

Auf eine ausführlichere Analyse der beiden Werke müssen wir hier verzichten. Unser Ziel war, zu zeigen, daß die Strukturierung der die Aussage tragenden, in ihrem Dekor weitgehend identischen Ereignisse beider Werke in einem entscheidenden Punkt unterschiedlich ist. Wir wollten auch zeigen, daß diese zwei Strukturen theoretisch in eine dritte zu integrieren wären. Gerade das aber ist ganz offenkundig in der Ereignisreihe des Kurzromans *Das Vermächtnis* nicht geschehen. Die beiden Werke können folglich nicht als einander ersetzende Varianten eines Strukturmodells aufgefaßt werden. Und so bleibt wiederholt zu fragen: Welches Werk gehört also in die Reihe der Böllschen Romane? Mit welchem Werk wurde ein Anfang gesetzt für eine Fortschreibung in *Wo warst du, Adam?* oder in den späteren Romanen?

Diese kurzen Fragen erfordern eingehende Untersuchungen und lange Antworten. Sie enthalten ein Forschungsprogramm, sie sind Fragen, die eine mögliche Studie über Bölls Romane aufreißen, die teils bereits geschrieben, teils aber dem das Ungarische nicht beherrschenden Leser nicht zugänglich ist, und die teils noch nicht die 'richtige' Gestalt hat und teils noch geschrieben werden muß.²² Jetzt, am Ende einer Untersuchung von Bölls An-

²² Beiträge vom Autor zu dieser Studie: „Der Anfang eines mystischen Versuches. Zur Interpretation der Erzählung *Der Zug war pünktlich* von Heinrich Böll.“ In: Bernáth, Árpád & Csúri, Károly & Kanyó, Zoltán: *Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius, Borchert und Böll*. Kronberg/Ts.

fang und am Anfang einer Gesamtanalyse des Böllschen Werks, können wir auf die vielen aufgetauchten Fragen nur wenige, knappe und nicht endgültige Antworten geben. Um das Wichtigste vorwegzunehmen: *Wo warst du, Adam?* – nicht anders, als die später entstandenen Romane – setzt die Problematik von *Der Zug war pünktlich* fort und in dieser Weise erweist sich sowohl Bölls erste längere 'Erzählung' als auch die „lose Kette von neun Erzählungen“ als Roman. Die neun Kapitel des Romans *Wo warst du, Adam?* sind fest verbunden durch eine sich wiederholende Liebesgeschichte, deren Struktur dem Aufbau der zwei Vorgeschichten von Andreas' Begegnung mit Olina entspricht. Feinhals, ein Soldat in der deutschen Armee, der in dieser Romanwelt die Figur F_a personifiziert, trifft in einer ungarischen Kleinstadt Ilona Kartök (F_{b1}), die – obwohl Katholikin – aus einer jüdischen Familie stammt. Die Liebe zwischen einem deutschen Soldaten und einer 'Jüdin' blüht in dem Moment auf, als er den Marschbefehl zur Front bereits in der Tasche hat und die Deutschen die Juden der Stadt gerade zusammentreiben, um sie in ein Konzentrationslager zu transportieren. „Ich habe Angst vor der Liebe“, sagt Ilona Feinhals. „Weil es sie nicht gibt – nur für Augenblicke.“ (I, 372f) Sie werden gewaltsam getrennt: eine Streife (F_{c1}) holt Feinhals aus einer Kneipe ab, Ilona wird in ein KZ verschleppt. Dies wiederholt sich, wenn auch nur vage, mit verschwommenen, aber noch erkennbaren Konturen in der Begegnung zwischen Feinhals und

1975, S. 225–263.; „Zur Stellung des Romans *Gruppenbild mit Dame* in Bölls Werk.“ In: Matthaei, Renate (Hg.): *Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1975, S. 34–57.; „Heinrich Böll regényei mint cselekménymodellek interpretációi.“ Szeged 1978, S. XI., 231. „Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke *Der Zug war pünktlich* und *Wo warst du, Adam?*“ Teil I. In: *Studia poetica* 2 (1980), S. 63–125. Teil II.: In: *Studia poetica* 3 (1980), S. 307–370.

einer Slowakin (F_{b2}). Begegnung zweier sich Liebenden und ihre Trennung durch institutionelle Gewalt strukturieren auch die Ereignisreihen um Käte und Fred Bogner in dem Roman *Und sagte kein einziges Wort*, und man kann diese Beobachtung auch im Falle der Romane *Haus ohne Hüter*, *Billard um halb zehn*, *Ansichten eines Clowns*, *Gruppenbild mit Dame*, *Fürsorgliche Belagerung* und gewiß auch im Falle einiger kürzerer und längerer Erzählungen machen.

Bedeutet all dies, daß wir in der Struktur der Erzählung *Der Zug war pünktlich* die Ereignisstruktur des 'Ur-Böll-Werks' gefunden haben? Es wäre methodologisch ein falsches Vorgehen, das 'Ur-Böll-Werk' mit einem bestimmten Werk von Böll identifizieren zu wollen. Es ist weder beim Middelhaufe Verlag noch bei Kiepenheuer & Witsch erschienen und es kann weder beim Lamuv Verlag noch beim Deutschen Taschenbuchverlag oder bei irgendeinem Verlag einmal gedruckt werden. Auch Vladimir Propp, der das 'Ur-Zaubermärchen' konstruiert hat (unser Zitat aus Goethes *Italienische Reise* steht bei ihm als Motto zum neunten Kapitel seines Buches *Morphologie des Märchens*²³), konnte in keinem Märchen alle 31 Funktionen seines Handlungsmodells auffinden und konnte nicht in allen Zaubermärchen alle vorhandenen Rollenfelder des 'Ur-Zaubermärchens' als besetzt aufweisen, aber er konnte eine Vielzahl von Märchen als Metamorphosen, als regelgerechte Abwandlungen seines 'Ur-Zaubermärchens' herausstellen. Das Modell und der Schlüssel dazu ist also – wie Propp gezeigt hat – ein Regelsystem, das aus einer Anzahl von Grundregeln sowie Transformations- und Zuordnungsregeln besteht. Dieses Regelsystem soll bestimmen, welche Art von

²³ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. v. Karl Eimermacher. Übers. v. Christel Wendt. München: Hanser 1972, S. 232. Das Goethe-Zitat ist auf Seite 91 zu finden.

Handlungen aus der Relation unter den Figuren F_a , F_b , F_c entstehen können, welche Verknüpfungsmöglichkeiten dadurch mit Hilfe von Wiederholungen und Ersetzungen ermöglicht werden, welche Interpretationen, d. h. Konkretisationen einer bestimmten Handlung in Ereignisreihen zulässig sind. Ohne dieses Regelsystem hier in allen seinen Details erarbeitet und dargelegt zu haben, konnten wir hoffentlich die Bereitschaft für die Annahme fördern, daß die Erstellung eines solchen Regelsystems möglich und auch zweckmäßig ist. Man könnte freilich fragen: Ist eine vollständige und erschöpfende Aufstellung eines Regelsystems für mögliche Böll-Handlungen nicht bloß ein formales Spiel, das dem Verstehen seiner Werke gar nicht dienlich ist? Ja, sie ist auch ein Spiel mit formalen Aspekten des Kunstwerks, wie übrigens jede theoretisch-wissenschaftliche Arbeit und jedes Kunstwerk ein bald heiteres, bald ernstes Spiel mit dem logisch, ethisch und ästhetisch Möglichen ist. Sie ist aber auch viel mehr als nur ein Spiel. Indem ein Modell den Aufbau eines Ereignisablaufes erklärt, klärt es uns auch darüber auf, wie ein Schriftsteller seine Welt: die Welt seiner Romane und die Welt um sich als einen Platz für das Handeln und Erleiden des Menschen sieht. Welche Ziele läßt er uns sehen, auf welche Hindernisse weist er hin und welche Mittel zur Überwindung dieser Hindernisse gibt er zu erkennen? Das ist im weitesten Sinne des Wortes, eine mythologisch-theologische Problematik, die sich, virulent durch den Anspruch auf zwischenmenschliche Gemeinsamkeit, in den verschiedenen Metamorphosen einer Handlungsstruktur immer wieder manifestieren kann. Der Schriftsteller Heinrich Böll – und wir können das hier nur vereinfachend formulieren – gestaltete in seinen Kriegsromanen *Der Zug war pünktlich* und *Wo warst du, Adam?* eine Welt, in der das höchste Ziel menschlichen Bestrebens eine dauerhafte Liebesverbindung einzugehen ist und in der die Institutionen, die

den Menschen verwalten, das Erreichen dieses Zieles immer wieder verhindern wollen. Das ist eine sehr elementare, um nicht zu sagen: primitiv-einfache These, aus der jedoch ein System von Aussagen über das Weltbild der Böll-Romane abzuleiten ist. Dieses Weltbild erhält mehr Plastizität, wenn wir die durch Ziele, Hindernisse und Mittel der handelnden Figuren zu charakterisierenden klassischen Handlungstypen kontrastiv neben die Ur-Handlung der Böll-Romane und ihre einzelnen Metamorphosen stellen.

Nehmen wir etwa die Don-Juan-Handlung, wie sie Albert Camus im Zusammenhang mit seiner Umdeutung des Mythos von Sisyphos in seinem im Kriegsjahr 1942 erschienenen und nach 1945 auch in Westdeutschland große Wirkung erzielenden philosophischen Essay beschrieben hat.²⁴ Don Juan, der Verfechter einer Ethik der Quantität, würde im Gegensatz zu den Gestalten, die in den Romanen von Böll der Figur F_a entsprechen, gerade dann versagen, wenn er eine dauerhafte Liebesverbindung einginge, wenn er einmal der Versuchung unterläge, den Augenblick der Vereinigung festhalten zu wollen. Der Gegenspieler Don Juans, des absurden Menschen, ist bei Camus aber der Vertreter einer Ethik der Qualität, der Heilige, der immer wieder versucht, dem Augenblick der Vereinigung Dauer zu schenken. Die Gegenüberstellung des absurden Menschen und des Heiligen wirft Licht auf die Abhängigkeit der Zeitstruktur vom zugrundeliegenden Handlungstyp und läßt die Böll-Handlung mit ihrem erstrebten Endzustand als Gegenentwurf zum realen Weltzustand vor und während des zweiten Weltkriegs erscheinen.

²⁴ Camus, Albert: *Le Mythe de Sisyphe*. Paris 1942. Deutsch: *Der Mythos von Sisyphos*. Übertr. v. Hans Georg Brenner und Wolfdieterich Rasch. Düsseldorf 1956.

Im Vergleich mit Handlungstypen von längerer Tradition gewinnt das Weltbild der Böll-Romane noch schärfere Konturen; deutlich wird aber auch, daß ihre beherrschende Problematik nicht epochenspezifisch ist. Um bei dem Proppschen Handlungsschema zu bleiben, schließt sowohl das Zaubermärchen als auch das Ur-Böll-Werk mit einem Zustand ab, in dem die Liebenden ewig, in einem zeitlosen Zustand, zusammenleben. Allerdings besteht zwischen ihnen ein wesentlicher Unterschied in der Art und Weise, wie dieser Endzustand erreicht wird. Im Zaubermärchen erfordert die Begegnung der Liebenden (des Bauernsohns und der Zarentochter zum Beispiel) das Überwinden von Hindernissen, im Ur-Böll-Werk wird die Trennung der Liebenden versucht. Im Zaubermärchen muß der Held seine Heiratswürdigkeit erst beweisen, dagegen ist die Begegnung der Liebenden im Ur-Böll-Werk an keine Bedingung geknüpft. Sie werden erst nach ihrer Begegnung geprüft.

Handlungsstrukturen dieser Art sind freilich bereits dem antiken Roman bekannt. Nach M. M. Bachtin bildeten sich in der Antike zwei Sujet-Schemen heraus, in denen nicht die Vereinigung der Liebenden, sondern ihr Zusammenbleiben gefährdet ist.²⁵ Sie unterscheiden sich im wesentlichen in den Mitteln, mit deren Hilfe die Liebenden diese Gefährdung abwehren. In dem einen Typ, dem alltäglichen Abenteuerroman, erfolgt dies durch die Metamorphose der Helden, durch eine plötzliche Umwandlung vom Niederen zum Höheren, durch eine spezifische Art der Entwicklung, die später auch für die Hagiographie bestimmend wurde. In dem anderen Typ, in dem auf Prüfungen aufgebauten Abenteuerroman, müssen die Liebenden dagegen gerade der

²⁵ Bachtin, Mihail Michailovič: „Vremja i prostranstvo v romane.“ In: *Voprosy literatury* H. 4. (1974), S. 133–179.

Verlockung, ihre Identität aufzugeben, widerstehen, um ihre Trennung zu verhindern. Hier bestimmt also die Idee der an sich vorhandenen Werthaftigkeit des Menschen die variablen Elemente der Handlungsstruktur. Die Abwandlungen der Ur-Böll-Handlung realisieren nun beide Möglichkeiten der Abwehr von Trennungsversuchen, wobei die Abwehr durch Metamorphose, wie wir sie zum Beispiel in *Der Zug war pünktlich* sehen, am Anfang steht und auch im weiteren überwiegt.

Metamorphose oder Bewahrung der Identität aber gleichen einander darin, daß sie keine kontinuierliche innere Entwicklung der handelnden Personen implizieren, woraus sich unter anderem auch eine auffallende Eigenschaft der Böll-Romane erklärt: der Verzicht auf eine psychologische Begründung des Tuns und Unterlassens ihrer Gestalten. Da Böll keine psychologischen Romane schreibt, können auch keine Dreiecksgeschichten in ihnen vorkommen, trotz einer entsprechenden Grundkonstellation mit drei Figuren.

Nichtsdestoweniger kann das Fehlen von Dreiecksgeschichten auch damit erklärt werden, daß Liebesgeschichten in den Böll-Romanen einen gesellschaftspolitischen Aspekt haben, indem die Konfliktfigur immer eine Institution repräsentiert. Und daß gerade Liebesgeschichten einen gesellschaftspolitischen Aspekt haben sollen, weist darauf hin, daß die gesellschaftspolitische Problematik in Bölls Romanen unter dem theologischen Anspruch eines privatisierten Gemeinschaftsideals behandelt wird. So kann zum Beispiel Hans Schnier (F_a) im Roman *Ansichten eines Clowns* Heribert Züpfner, der seine Geliebte Marie Derkum (F_{b2}) heiratet, nie als den rivalisierenden Bewerber betrachten. Züpfner ist für ihn und auch für den Ausleger seiner Geschichte als Interpret der Figur F_{c2} im wesentlichen ein Vertreter des „Kreises für fortschrittliche Katholiken“, letzten Endes der Amtskirche, der Marie von Hans Schnier kraft

seiner Macht über die Gläubigen trennt. Das Interesse am Sozialen, das sich in der Interpretation der Figur F_c manifestiert, erfordert eine Konkretisierung der traditionellen Problematik im jeweiligen Hier und Jetzt, verlangt das Aufzeigen der zeitgenössischen Institutionen, die das Menschentrennende, das Asoziale innerhalb des Erfahrungshorizonts des Autors verkörpern. Man könnte zugespitzt formulieren: Gerade weil die Böll-Romane eine Handlungsstruktur haben, die bereits in der Antike bekannt war, müssen sie, um Neues zu bringen, immer aktuell und politisch sein. Und aufgrund solcher Überlegungen könnten wir uns auch vorstellen, wie ein möglicher Roman *Der Zug war pünktlich* aus dem Alternativjahr 1942 strukturiert und mit welchem zeithistorischen Dekor er hätte ausgestattet sein müssen.

Wir haben zu zeigen versucht, warum der Kurzroman *Das Vermächtnis* kein Roman nach unserem Verständnis ist. War er demnach ein einmaliger Versuch, eine bestimmte Problematik aus dem bereits einmal bearbeiteten Stoff zum Werk zu formen? Da diese Problematik, das Verhältnis zwischen Führer und Geführten ebenso eine soziale ist, wie die der Liebesgeschichten, sollten wir uns vor einer vorschnellen Bejahung dieser Frage hüten. Leicht erkennbar ist zunächst, daß thematische Elemente dieses Frühwerks später in mehreren Werken Bölls wieder erscheinen. Die mit dem Erfolgsroman *Und sagte kein einziges Wort* etwa gleichzeitig entstandene kleine Erzählung *Die Waage der Baleks* (die übrigens mit der Kriegsthematik nichts zu tun hat) kann ohne Zweifel als ein wesentlicher Beitrag der ungeschriebenen *Philosophie des Gramms* betrachtet werden. Der 1954 erschienene Roman *Haus ohne Hüter* enthält ferner nicht nur das thematische Motiv des Kameradenmordes, sondern auch das der Mörderkarriere. Dieses stofflich-thematische Weiterleben des Kurzromans kann uns darauf aufmerksam machen, daß die den Liebesgeschichten innewohnende Problematik nicht

gleichzusetzen ist mit Bölls Schreibimpuls. Eine eingehende Analyse der Romane nach *Haus ohne Hüter* würde zeigen, wie Böll durch die Ausweitung des Personenkreises, mit dem die Varianten der Figur F_b zu besetzen sind, bestrebt ist, die Skala der zwischenmenschlichen Beziehungen zu erweitern, um mehr als nur die Bedingungen einer dauerhaften Liebesbeziehung erfragen zu können. In diesem Zusammenhang kehrt auch die Problematik des guten Führers zurück, deren Behandlung zu den anarchistischen Tendenzen des Böllschen Gesamtwerks einen Kontrast bildet. Durch die Wiederkehr dieser Problematik werden auch bestimmte strukturelle Merkmale des Ereignisverlaufs im Frühwerk *Das Vermächtnis* in die Handlung späterer Romane integriert. Wir möchten hier nur an *Billard um halb zehn* erinnern, in dem der Konflikt zwischen dem Vertreter des Hirten und den Vertretern des Büffels sowie das abstrakte Verhältnis zwischen Hirten und Lamm in gewisser Hinsicht ein ähnliches ist wie das zwischen Schelling und Schnecker oder Schelling und der Truppe.

In diesem Sinne können wir abschließend sagen, daß *Das Vermächtnis* nach Kriterien unseres Regelsystems zwar kein kurzer Roman, aber doch schon halbwegs ein theologisch-gesellschaftspolitisch relevanter Böll-Roman ist, ein 'Halbroman' für einen methodisch vorgehenden, literaturgeschichtlich interessierten Leser, ein kurzweiliges und nachdenklich machendes Werk für viele, die ihn spontan in die Hand nehmen.

(1982)

Drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Heinrich Bölls Schriften

Heinrich Böll, die bestimmende Gestalt der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gilt als Schilderer des Leidens der verwalteten Menschen unter dem nationalsozialistischen System und als kritischer Beobachter des geistigen Wiederaufbaus von Deutschland nach dem militärischen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch des Landes im Jahre 1945. Seine Erzählungen und Romane, seine Hörspiele, Dramen, Gedichte und Essays scheinen allein durch die Erfahrungen des Hitler-Regimes vor und während des Krieges determiniert zu sein. Diese Erfahrungen bilden die Basis für die zeitgenössische Beurteilung der Lage der Menschen in einer sich neu formierenden deutschen Gesellschaft. Ein spontanes Erzählen in einer ausdruckskräftigen, aber schlichten Sprache und eine eindeutige, oft provokative moralische Perspektive verleihen seinen Schriften ein spezifisches Gewicht. In dieser Auffassung erscheint der Schriftsteller Böll als Naturtalent, dem diffizile intellektuelle Konstruktionen aus bezugsreichen Bildungselementen fernstehen. Dieses Bild gewinnt noch an Schärfe, wenn wir die Erscheinung der ersten Kurzgeschichten und längeren Erzählungen Heinrich Bölls im Hinblick auf den literaturgeschichtlichen Zusammenhang betrachten. Denn das Jahr 1947 steht nicht nur für die ersten Veröffentlichungen Bölls oder für die Formierung einer Gruppe von jungen deutschen Schriftstellern in den westlichen Sektoren des besetzten Deutschlands, die Böll bald zu ihren Sitzungen einlädt und ihm 1951 durch ihren Preis die erste literarische Anerkennung zollt. Im gleichen Jahr wird auch eine „Biographie“ von dem Altmeister Thomas Mann publiziert. Sie ist nach dem Untertitel – *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* – die ‘erste’ Aufzeichnung

eines zeitgenössischen Künstlerschicksals. Nach seinem Titel – *Doktor Faustus* – aber nimmt sie zugleich die zentrale Thematik der deutschen Literaturtradition aus dem aufklärerischen 18. Jahrhundert auf, die bis zum Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* (1587) zurückreicht und durch das Hauptwerk von Johann Wolfgang Goethe die gesamte deutsche Kultur im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts mitprägt. Zwei andere und nicht weniger berühmte deutschsprachige „Biographien“, die auch während des zweiten Weltkrieges außerhalb Deutschlands entstanden sind und erst nach dem Ende des zweiten Weltkrieges in Deutschland rezipiert werden konnten, sind gleichfalls reich an Bildungselementen und an Reflexionen bestimmender Kulturtraditionen. Ich meine den *Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, den Roman *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse (1946) und Hermann Brochs Roman über den letzten Lebenstag des großen römischen Dichters vor Anbruch des Christentums: *Der Tod des Vergil* (1945). Die Gemeinsamkeiten des Stils und des Stoffes unter den drei großen Schriftstellern, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die deutschsprachige Literatur mitgestalteten, macht den Unterschied zu Böll im Aufbau der Sätze und in der Auswahl der thematischen Elemente nur noch krasser.

Natürlich kann man diese Verschiedenheit historisch-biographisch leicht erklären: Erste Publikationen tragen selten Züge von Spätwerken, wie *Doktor Faustus*, *Das Glasperlenspiel* und *Der Tod des Vergil* es sind. Und wie anders waren die Bildungswege und vor allem die Bildungsmöglichkeiten für Mann und Broch, Söhne von großbürgerlichen Eltern, aber auch für Hesse, den Sohn einer protestantischen, in Indien missionierenden Pfarrerfamilie am Ende des 19. Jahrhunderts, als für Böll, den Sohn eines Handwerkers in der kriegsbedingten Wirtschaftskrise der zwanziger Jahre und während der politischen

Zensur des Nationalsozialismus. Und doch, bei aller Verschiedenheit der Mittel der Darstellung, gibt es unter den vier Autoren überraschende Berührungspunkte in der Bewertung der deutschen Geistesgeschichte. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß all diese großen Romane die Rücknahme zeitprägender kultureller Tradition zum Thema haben, können wir in einer Kurzgeschichte von Böll (aus der gleichen historischen Epoche, konkret aus dem Frühjahr 1948) die gleiche Einstellung zum geistigen Erbe erblicken. Leverkühn nimmt durch sein mit Hilfe des Teufels komponiertes Stück *Doctor Fausti Wehklag* die *Neunte Symphonie* von Ludwig van Beethoven zurück. Brochs Vergil will seine *Aeneis* aus Einsicht in das Ungenügen seiner Dichtung, das Ungenügen der antiken Dichtung überhaupt, verbrannt sehen. Hesse stellt in seinem Roman eine zukünftige Epoche der Menschheit, die des „Glasperlenspiels“ dar, von der aus sich das ganze zwanzigste Jahrhundert als das überholte „feuilletonistische Zeitalter“ beschreiben lässt.¹ Böll nimmt durch den Tod eines etwa dreizehnjährigen Jungen die durch die Kulturpropaganda geweckte Begeisterung für das Hitler-Regime zurück.

Die hier angesprochene Kurzgeschichte, auf ihren Inhalt reduziert, könnte freilich zunächst als ein Bericht aus dem Lokalteil einer Westzonenzeitung gelesen werden. Ein Junge, der versucht hat, von einem Transportzug Kohle zu klauen, ist vom

¹ Die Parallelität der Problematik ihrer Werke sahen Hesse und Mann selbst. Hesse schickte seinen Roman *Glasperlenspiel* aus der Schweiz Thomas Mann nach Amerika zu, der sich für diese Geste mit einem Exemplar des *Doktor Faustus* revanchierte. Es trägt die handschriftliche Widmung: „Hermann Hesse dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen von seinem Freunde Thomas Mann. Pacif. Palisades 15. Jan. 1948.“ – In: Hay, Gerhard (u.a.): *Als der Krieg zu Ende war: Literarisch-politische Publizistik 1945–1950*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Katalog. Stuttgart: Klett 1973, S. 279f.

Waggon heruntergefallen und wurde schwer verletzt. Nach seiner Einlieferung in ein Krankenhaus stirbt er an einer Überdosis Morphinum. Eine solche Nachricht gewährt einen Einblick in die sozialen Zustände der Bewohner zerstörter Städte. Unseren Blick könnte auch die anzunehmende Erklärung des Mißgriffs der Krankenschwester schärfen, die dem Jungen die Beruhigungsspritze verabreichte: Der in eine Decke eingewickelt eingelieferte Junge erweist sich im Laufe der Behandlung als viel magerer, als es dem Alter nach zu erwarten war. Zeitgenössische Zeitungsleser hätten auch gewußt, daß sich durch das Ende des Krieges für die Bewohner in sozialer Hinsicht nicht viel verändert hat: Bereits 1944 hieß der personifizierte „Volksfeind“, den zu bekämpfen auf Flugblättern aufgerufen war, Herr Kohlenklau. „Gemeinsam mit der Heimat wollen wir ihm endgültig den Garaus machen (...). Wer Wehrmachtgut verschwendet und versaut – der Heimat Arbeitskraft und Kohle klaut!“² Es gibt, was die Kohlenzüge betrifft, doch einen Unterschied: Sie werden jetzt, nach der militärischen Niederlage Deutschlands, nicht mehr durch Soldaten aus Großdeutschland, sondern durch Soldaten aus dem kleinen Luxemburg bewacht – ein demütigender Umstand übrigens, den sogar der kleine Junge reflektiert. Vielleicht gehört auch die Tatsache, daß der Tod des Jungen durch die „Nebenbeschäftigung“ der Ärzte im Krankenhaus mitverursacht wurde, noch zur Illustration der sozialen Zustände im Nachkriegsdeutschland. Sie machen am Schwarzmarkt Geschäfte und sind durch das Risiko dieser Geschäfte von ihrer eigentlichen Arbeit abgelenkt. Aber je mehr Elemente der Erzählung wir in unsere Überlegungen einbeziehen, desto mehr gelangen wir über

² *Kohlenklau stellt deiner Braut nach!* Flugblatt aus dem Jahr 1944. – In: a.a.O. S. 13.

DREI ERSCHEINUNGSFORMEN DER LOHENGRIN...

die bloße Beschreibung sozialer Verhältnisse hinaus. Der Mangel an Brot im Haushalt des Kohle stehenden Jungen erhält einen symbolischen Aspekt, indem sein Familienname als „Bekker“ angegeben wird. Wird das Wort „Kohleklauen“ in der Kriegspropaganda der Nazis zum sprechenden Namen der personifizierten Wehrkraftzersetzung gemacht, steht hier der Name „Becker“ – der eine mittelhochdeutsche Variante des neuhochdeutschen „Bäckers“ ist³ – in Kontrast zu der Brotlosigkeit der Familie. Der Name unterstreicht die Unfähigkeit des alleingeblichenen Vaters, seine vier Kinder zu ernähren, und zeigt zugleich die Unfähigkeit dieser Schicht, sich selbst eine – nicht nur in materiellem Sinne verstandene – Existenzgrundlage zu geben. Die Mutter ist verschollen, wahrscheinlich am Ende des Krieges, und ihre Mörder könnten genauso Nazis wie auch Alliierte sein. Der Vorname des kleinsten Kindes – Adolf – zeigt an, daß die Familie am Anfang der vierziger Jahre noch an den Führer, Adolf Hitler, glaubte, und der Name des Verunglückten zeigt an, daß dieser Glaube bereits um die Zeit der Machtergreifung vorhanden gewesen ist. Die Familie nennt ihn nämlich Grini, was eine Koseform von Lohengrin ist: „denn er war 1933 geboren, damals, als die ersten Bilder Hitlers auf den Bayreuther Festspielen durch alle Wochenschauen liefen.“⁴ Durch die Einbeziehung des Wagnerschen Musikdramas *Lohengrin* für die Begründung der Begeisterung für den Führer kommt diese Kurzgeschichte, *Lohengrins Tod*, mit dem gewaltigen Roman *Doktor Faustus* in Berührung, der die Verirrung des deutschen Geistes auf der repräsentativen Ebene der Musik durch die Bio-

³ Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bde. Berlin: Akademie Verlag 1989, S. 109.

⁴ Böll, Heinrich: *Werke. Romane und Erzählungen. 1947–1951*. 10 Bde. Bd. 1. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 155.

graphie eines fiktiven Komponisten verfolgt. Bei der Herakristallisation der Romankonzeption spielten Thomas Manns Erfahrungen mit der Musik und die Kenntnis der Biographie von Richard Wagner eine erhebliche Rolle, die nicht zuletzt in dem VIII., den Kretzschmar-Vorträgen gewidmeten Kapitel, auch thematisiert wird. Mann sah ihn bereits in seinem Essay über *Ibsen und Wagner* „tief bewandert in allen Einflüsterungs- und Faszinationskünsten einer so sinnigen wie ausgepichten Teufelsartistik“⁵, und in einem Brief an Emil Preetorius, den Autor einer Wagner-Monographie, den Mann nach dem Abschluß des *Doktor Faustus* schrieb, bescheinigte er Wagner „eine Selbstverherrlichung und mystagogische Selbstinszenierung (...), die Hitler Vorbildet“.⁶ Allerdings geht die Verführung in der Kurzgeschichte nicht direkt von Wagners Musik aus. Entsprechend dem sozialen Status der Familie Becker werden sie von den Faszinationskünsten Wagners in „Hitlers Hoftheater“⁷ durch das Medium des Films, durch die Wochenschau im Kino erreicht. Aber auch diese Art der Verführung hat die Qualität und die Folgen einer Teufelsartistik: Lohengrin bleibt ungetauft, sein Glaube ist der des Verführers, und so ist es nicht übertrieben zu sagen, daß der Unfall und die Glück einflößende, aber tödliche Morphiumspritze in ihrer Funktion den Teufelspakt wiederholen. „Das Blut hatte sich (...) mit etwas Schwarzem gemischt, alles war schwarz, die Füße des Jungen waren voll Kohlenstaub, auch seine Hände, alles war nur Blut, Tuchfetzen

⁵ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke*. 12 Bde. *Altes und Neues*. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Bd. 11. Berlin: Aufbau, 1956, S. 183.

⁶ a.a.O. S. 767.

⁷ a.a.O. S. 619.

und Kohlenstaub, dicker, fast öliger Kohlenstaub".⁸ Jedoch fühlte sich dieser teuflisch-schwarze Junge nach der Spritze so allmächtig wie der brotvermehrnde Menschensohn: „Das Glück war herrlich, er wollte vielleicht den Kleinen mal das Glück in der Spritze kaufen; man konnte ja alles kaufen ... Brot ... ganze Berge von Brot ...".⁹ Auch die Fluchtpunkte der beiden Geschichten – bei allem Unterschied in der Breite und Tiefe eröffneter kulturhistorischer Dimensionen – sind letzten Endes fast identisch. Die Frage, die sich am Ende der Geschichten erhebt, lautet nämlich: Gibt es einen Ausweg aus einer sündhaften Verirrung? Gibt es Gnade für den Repräsentanten des deutschen Geistes und für den Repräsentanten des deutschen Durchschnittsmenschen, die ihre Bedeutung nicht zuletzt voneinander gewinnen? In der *Nachschrift* der Leverkühn-Biographie beschreibt Dr. phil. Serenus Zeitblom das Begräbnis seines Freundes folgendermaßen: „Am offenen Grabe auf dem kleinen Friedhof von Oberweiler standen mit mir, außer der Angehörigen, Jeanette Scheurl, Rüdiger Schildknapp, Kunigunde Rosenstiel und Meta Nackede, dazu eine unkenntlich verschleierte Fremde, die, während die Erdschollen auf den eingebetteten Sarg fielen, wieder verschwunden war.“¹⁰ Welche Rolle kann diese verschleierte Fremde bei Leverkühns „Grablegung“ haben? erinnert man sich, daß es in Leverkühns Leben eine Frau gab, die seinen musikalischen Lebenslauf verfolgte, ihn mit vielen Mitteln förderte, aber die sich weder vor ihm, noch in seinem Freundeskreis irgendwann kenntlich gemacht hat, dann kann

⁸ Böll, Heinrich: *Werke. Romane und Erzählungen. 1947–1951. 10 Bde.* Bd. 1. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 152.

⁹ a.a.O. S. 158.

¹⁰ Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde.* Berlin: Aufbau 1961, S. 690.

man annehmen, daß die verschleierte Fremde mit dieser Frau, mit der ungarischen Aristokratin Frau von Tolna identisch ist. Sie war unter anderem auch die Anregerin eines dem Schaffen Adrian Leverkühns gewidmeten Aufsatzes in einer angesehenen Zeitschrift „aus der Feder des ungarischen Musikologen und Kultur-Philosophen Desiderius Fehér“, der seinerseits in diesem Aufsatz offenlegte, „daß der Schreiber nicht auf eigene Hand dies Interessanteste und Ergreifendste entdeckt, nicht kraft eigener innerer Führung darauf gestoßen war, sondern von außen, oder, wie er sagte, von oben, aus einer Sphäre, höher als alle Gelehrsamkeit, der Sphäre der Liebe und des Glaubens, des Ewig-Weiblichen mit einem Wort, hatte darauf hingelenkt werden müssen.“¹¹ Hier muß für den des Lateinischen oder des Ungarischen unkundigen Leser hinzugefügt werden, daß „Desiderius“ Deutsch soviel wie ‘der Erwünschte’, „Fehér“ soviel wie ‘weiß’ bedeutet. Denn so können wir erkennen, daß Desiderius Fehér auch dem Namen nach durchaus verwandt ist mit dem zweiten, durch die ungarische Inspiratorin gelenkten Förderer Leverkühns, Herrn Dr. Edelman aus Wien, der das Oratorium *Apocalipsi cum figuris* des Meisters „vom Fleck weg für die *Edition* erworben hatte”.¹² Dr. Edelman, Desiderius Fehér – diese sprechenden Namen stehen im Gegensatz zu den Namen des Bösen im Roman: zum „Meister Klepperlin“, zum „schwarzen Kesperlin“,¹³ und geben der Identifizierung von Frau von Tolna mit dem Ewig-Weiblichen aus Goethes *Faust* das notwendige Gewicht. In diesem Sinne ist Frau von Tolna zugleich eine Gegenspielerin der Frau aus der ungarischen Stadt Pozsony, die Leverkühn aufsuchte, durch die er sich eine tödliche „Spritze“

¹¹ a.a.O. S. 528.

¹² a.a.O. S. 529.

¹³ a.a.O. S. 133.

geben ließ, und der er den Namen Hetaera Esmeralda gab. Das Erscheinen des „Ewig-Weiblichen“ am Grab Leverkühns läßt die Frage offen, die in Goethes *Faust* durch die *Bergschluchten*-Szene und ihren Schlußchor so eindeutig beantwortet wurde, die Frage nämlich, ob Liebe und Glaube nicht zuletzt den Weg für die göttliche Gnade öffnen. Die Kurzgeschichte von Böll bedient sich zum gleichen Zweck vielmals einfacherer, aber auch eindeutigerer Mittel als der Roman: am Sterbebett Lohengrins steht – sozusagen als Gegenspielerin zur tödlichen Spritze verabreichenden Schwester – eine Nonne, die am Kind noch vor seinem Tod die Nottaufe vollzieht: so stirbt er nicht wie ein Böser, sondern als ein guter Christ.

Was in Bölls Kurzgeschichten eine Möglichkeit ist, nämlich die Einbeziehung von Bildungselementen in den Aufbau von Sinnstrukturen,¹⁴ ist in Bölls Romanen von dem Buch *Der Zug war pünktlich* (1949) an bis zum letzten Werk *Frauen vor Flußlandschaft* (1985) eine Notwendigkeit. Sie alle handeln doch von den Bedingungen der Unzerstörbarkeit einer Gemeinschaft, die Böll, nicht unähnlich dem Autor des Romans *Der Tod des Vergil*, in der Durchtränkung des Lebens mit einer Religiosität von neuer Qualität sieht. Die Form, die diese durchgehende Botschaft vermittelt, hat gewisse Konstanten, zu denen gehört, daß die Verbindung der Hauptakteure mit religiösen Werten mit Hilfe von in die Erzählung aufgenommenen Bildungselementen erfolgt, die ihrerseits für die Verbindung eine katalysatorische Wirkung haben. Diese Bildungselemente erscheinen in den Romanen aber nicht als leicht mobilisierbare Inhalte einer Ge-

¹⁴ Vgl. den fragmentarischen Satz des Simonides für die spartanischen Thermopylenkämpfer in der Übersetzung von Schiller in *Wanderer, kommst du nach Spa...* (1950), die Funktion von Beethovens IX. *Symphonie* in *Krippenfeier* (1952) etc.

lehrsamkeit. Sie gehören zu der alltäglichen Kulisse des dargestellten Geschehens und sind damit oft für den Leser als solche kaum zu erkennen. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Roman *Und sagte kein einziges Wort* (1953) vielleicht am bemerkenswertesten. Dieser Roman verdankt seine Entstehung ganz eindeutig einem Roman von Thornton Wilder, den Böll 1952 gelesen hat. Es handelt sich um *Die Frau von Andros* (*The Woman of Andros* 1930; dt. 1952). Er spielt, wie *Der Tod des Vergil*, in den Jahren vor Christi Geburt und stellt dar, wie sich das vom Kommerziellen bestimmte Leben einer griechischen Insel auf die Wirkung einer Hetäre im Zeichen urchristlicher Werte langsam zu ändern beginnt. Wilders Roman oder seine Gestalten werden im Text von Böll gar nicht erwähnt, seine Handlung wird aber – zwar stark verändert, aber doch gut erkennbar – in eine deutsche Stadt des beginnenden Wirtschaftswunders verlegt, wo eine moderne Nachfahre der antiken Chrysis, „der Frau von Andros“, als namenloses Mädchen eine Imbißstube führt. Sie und ihre Umgebung tragen die Werte, die es den Hauptakteuren des Romans, dem Ehepaar Bogner, ermöglichen, ihre in die Krise geratene Ehe zu retten. Es würde zu weit führen, hier den ganzen und komplizierten Mechanismus darzustellen, der diese Übertragung der Werte unter den Gestalten des Romans bewerkstelligt. Anderswo habe ich es bereits getan.¹⁵ In diesem Zusammenhang möchte ich nur ein Detail hervorheben, an dem zu zeigen ist, wie Böll – hier mit einer Anspielung auf die Lohengrin-Sage – die

¹⁵ Vgl. Bernáth, Árpád: *A modell mint magyarázat*. (Módszer hosszabb irodalmi művek elemzésére – Heinrich Böll *És száját nem nyitotta szóra* című regényének vizsgálata). In: *Literatura* 1990/1 S. 99–125; Ders.: *Heinrich Böll: És száját nem nyitotta szóra – Und sagte kein einziges Wort*. In: Ambrus, Éva (Hg.): *Huszonöt fontos német regény*. Műelemzések. Budapest: Lord-Maecenas 1996, S. 239–253 u. S. 322–324.

Sensibilität, ja die Aufnahmefähigkeit der bürgerlichen Helden für urchristliche Werte schildert, genauer gesagt: wie er eine Welt konstruiert, in der ein gut definierbarer Teil unserer tradierten Kultur durchscheint. Es handelt sich um die Szene, in der das Ehepaar Bogner, Fred und Käte, über seine Ehekrise spricht. Der Schauplatz des Gesprächs ist merkwürdig genug: Es handelt sich um das Zelt eines außer Betrieb gesetzten Karussells. Das Karussell gehört zugleich ganz und gar zum Alltag, es ist ein unerlässlicher Bestandteil der Volksfeste in Deutschland zu dieser Zeit: Die drehenden Figuren des Karussells bilden eine kleine Welt für sich und bieten sich für den Betrachter als Symbol an – wir wissen es mindestens seit Rainer Maria Rilkes Gedicht *Das Karussell* (1905).¹⁶ Was nun die konkrete Szene im Roman betrifft, ist die Symbolhaftigkeit des Schauplatzes auch hier leicht einzusehen. Während des Gesprächs nehmen Käte und Fred in einem Wagen des Karussells Platz – kaum zufällig gerade in einer Hochzeitskutsche. Damit wird nicht nur die Wiederherstellung der Ehe symbolisch vorweggenommen. Am Anfang des Gesprächs sitzt Käte auf einem Schaukelpferd und Fred auf einem hölzernen Schwan. Auf dem Schwan sitzend versucht Fred, seine Auffassung über die Ehe in Worte zu fassen, bei deren Auslegung die emblematische Bedeutung des Schwanes und des Schwanenreiters, die sich aus verschiedenen Mythen, Märchen und Sagen ergibt, nicht außer Acht gelassen werden kann. Der Schwan erscheint in den meisten Überlieferungen

¹⁶ Der Hinweis auf Rilkes Gedicht hat auch einen mediengeschichtlichen und einen biographischen Aspekt: Es wurde 1946 eine literarische Monatschrift in der britischen Besatzungszone gegründet, die das Rilke-Gedicht als Programm, seine Überschrift als Titel übernahm und die erste vollständige Kurzgeschichte von Böll – *Die Botschaft* – August 1947 (*Karussell*. Jg. 2, Folge 14, S. 43-47.) publizierte.

als der Verbindende, als der Mittler zwischen qualitativ verschiedenen Sphären. Die Eheproblematik ruft die Lohengrinsage auf, in der sich Lohengrin als der Bote des Grals, der für das Menschenbewußtsein unerreichbaren Geisteswelt, in einem von Schwan gezogenen Nachen den Not leidenden Menschen nähert – oder ganz konkret: die Wagner-Bearbeitung dieser Sage, in der die Ehe zwischen der bedrängten Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa, und dem Ritter des heiligen Grals, dessen Träger nur unerkannt unter Menschen weilen dürfen, an dem unlösbaren Gegensatz zwischen den Gesetzen der zwei Sphären zerbricht. „Auf eine[m] großen, hölzernen Schwan“ sitzend, eben als Schwanenreiter, sagt Fred: „Vielleicht (...) hätte ich nicht heiraten sollen“.¹⁷ Damit wird die Eheproblematik auf eine Ebene projiziert, die über der in dem Roman scheinbar dominierenden sozialen steht, unmittelbar die religiöse berührt und die Frage eröffnet: Welche Hilfe kann aus dem Glauben für die Liebe, aus der Sphäre des Jenseits für die Stabilität der Ehegemeinschaft, der Familie im Diesseits kommen?

Heinrich Bölls Kritik am Wiederaufbau Deutschlands stammt gerade aus der Beobachtung, daß die sich christlich definierende Regierung unter der Führung Adenauers zwar die materiellen Probleme der Bundesrepublik löst, daß sie dies aber ohne eine Neufundierung der Menschenwürde nach christlichen Werten tut. Mit Wagners *Lohengrin* zu sprechen: Die Staatskrise in Brabant wird zwar gelöst, Lohengrin muß jedoch in die Ferne entschwinden. Eine Lösung aber, die allein auf einer wirtschaftlichen Basis erfolgt, ist nach Böll von zweifelhafter Dauer. Seine

¹⁷ Böll, Heinrich: *Werke. Romane und Erzählungen. 1947–1951. 10 Bde.* Bd. 1. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 157.

Kritik enthält einen radikalen und zugleich melancholischen Zug durch die Einsicht, daß die linke Opposition der Adenauer-Regierung das Ungenügen der wirtschaftlichen Basis nicht wahrnehmen will, sondern allein die Verteilung der auf dieser Basis produzierten Güter kritisiert. Doch dazu gibt es Zeichen genug, die darauf hinweisen, daß auch diese Kritik heuchlerisch ist. Es geht für die Kritiker kaum um mehr soziale Gerechtigkeit, sondern allein um die Macht und durch die Macht ermöglichte Umverteilung für die Machthaber. Kein Zufall ist es unter diesen Umständen, daß Böll seine Beobachtungen am Ende der Adenauer-Ära, zwischen dem 21. Dezember 1962 und dem 20. September 1963, in einer Serie von satirischen *Briefen aus dem Rheinland* in der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* unter dem Pseudonym „Lohengrin“ veröffentlichte. Diese Briefe zeigen – anknüpfend an die geographische Platzierung der Lohengrin-Sage in die Rheingegend – die Heimatlosigkeit einer christlich-katholischen Position in der Bundesrepublik. Der literarische Hintergrund der Briefe ist auch bemerkenswert: In diesem Jahr schreibt Böll seinen Roman *Ansichten eines Clowns*, eine Variation der Theseus-Ariadne-Geschichte, der im Frühjahr 1963, etwa nach der Veröffentlichung des achten Briefes der aus 19 Teilen bestehenden Serie, auch erscheint. Die Kenntnis des historischen Hintergrunds für das Verständnis zahlreicher Stellen des Briefes ist unerlässlich. Ende März des Jahres 1962 tritt der Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard mit einem mahnenden Appell vor die Öffentlichkeit, angesichts der angespannten wirtschaftlichen Lage maßzuhalten. Im Herbst desselben Jahres wird die bundesrepublikanische Politik durch die sogenannte „*Spiegel*-Affäre“ dominiert. Nach einem kritischen Bericht des Hamburger Magazins über ein NATO-Manöver läßt die Bundesanwaltschaft mehrere *Spiegel*-Mitarbeiter samt Chefredakteur Rudolf Augstein verhaften. Diese Aktion führt zu

einer folgenschweren Regierungskrise. Am 19. November 1962 treten fünf FDP-Minister zurück. In die Koalition mit der CDU/CSU wollten die Freien Demokraten nur unter der Bedingung zurückkehren, daß Verteidigungsminister Franz Josef Strauß (CSU) zurücktritt und – was eine viel härtere Forderung war – daß Bundeskanzler Konrad Adenauer (CDU) sein Amt noch vor dem Ende der Legislaturperiode 1965, bereits Ende 1963 niederlegt. Lohengrins erste Briefe kommentieren nun die Zusammensetzung des fünften Kabinetts Adenauer, das nach der Annahme der FDP-Bedingungen am 14. Dezember vereidigt wurde. Die Briefe sind an einen protestantischen Freund in der „Hauptstadt des Feuilletonismus“, Hamburg geschrieben, und wollen über die beunruhigende Lage „des rheinischen Christentums“ nach der Regierungskrise berichten. „Wenn du Dich eines Minimums an Ehrlichkeit befleißigst, wirst Du gestehen: die Schlaflosigkeit Deiner Nächte hatte nicht ihre Ursache im Bangen um Deutschlands Zukunft: Die Börsenkurse waren's. (...) denn, obwohl Linksintellektueller (ein Titel, den Du so stolz trägst), legst Du Deine Überschüsse in sogenannten Papieren an, und es ist nicht das Nachtprogramm, nicht der Kirchenfunk, der in dunkler Nacht Deine Finger zittern macht, wenn sie das Radio einschalten: 's sind die Börsenkurse'“¹⁸ Die boshaft-satirische Analyse der Situation nach der neuen Regierungsbildung – „die Kurse steigen, die Freiheit ist gerettet“¹⁹ – verdrängt immer wieder die vorgenommene, und immer wieder angekündigte Darlegung der Ansichten dieses Lohengrin auf die Frage nach der eigentlichen Lage des rheinischen Christentums. Der Leser der Briefe erhält freilich inzwischen eine indirekte, aber auch in

¹⁸ Böll, Heinrich: *Briefe aus dem Rheinland. Schriften und Reden. 1960–1963*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1985, S. 169.

¹⁹ a.a.O. S. 170.

ihrer Indirektheit immer eindeutigere Antwort auf diese Frage. Sie ist zwar keine analytisch-theoretische Antwort, aber eine Antwort durch die Schilderung der eigenen Lage des rheinischen Lohengrin.

Der Lohengrin der Adenauer-Ära führt, wie der Leser aus dem zweiten Brief erfährt, in der Bannmeile des „heilige[n] Köln (...) ein der Bienenzucht, der Kinderzeugung und der Kindererziehung gewidmetes Leben”.²⁰ Der in seinem Familienkreis beschaulich vor sich hinlebende Volksschullehrer versucht, sich aus den einheimischen und ausländischen Medien und mit der Interpretationshilfe von einem kirchlichen und mehreren weltlichen Freunden in der naheliegenden Großstadt über den Lauf der Welt zu informieren. Dieser Lebensstil gerät plötzlich in Gefahr, als er – wie sein ritterlicher Namensvetter Lohengrin in Wagners Musikdrama – zur Zielscheibe einer Flüsterpropaganda wird. Die parodistische Abwandlung des Lohengrin-Themas, die Zerstörung der irdischen Existenz des mythischen Helden in der Gestalt eines Familienvaters und Dorfschulmeisters ist zugleich eine satirische Abwandlung des wiederbelebten Kulturkampfes in der Bundesrepublik. Er wurde einst zwischen den „kleindeutschen” Protestanten und den „großdeutschen” Katholiken, zwischen Otto von Bismarck und Ludwig Windthorst ausgefochten und wird zu der Zeit, als Lohengrin seine Briefe schreibt, zwischen der von protestantischen Politikern dominierten SPD und der von katholischen Politikern dominierten CDU geführt. Nur die Positionen sind bei der Neubelebung vertauscht worden: Diesmal sind es „Windthorsts Enkel”,²¹ die die staatlich-kirchliche Kontrolle in der kulturellen Sphäre aufrechterhalten

²⁰ a.a.O. S. 171.

²¹ a.a.O. S. 176.

wollen. Böll macht den klassischen Bereich des Kulturkampfes, die Schule, zum Konfliktfeld seines komischen Kleinpos. Das Schicksal seines Lohengrin entwickelt sich langsam von Brief zu Brief, begleitet von den Ereignissen der überregionalen Politik und den geistigen Auseinandersetzungen um Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*. Erst im 4. Brief erfahren wir, daß der Lehrer in seiner katholischen Umgebung Schwierigkeiten hat. „In unseren beiden Dorfkneipen flüstert man sich – wenn der Bildschirm eine Atempause gestattet – zu, ich hätte ‘etwas’ mit einer Schülerin der Abschlußklasse.“²² Die kleine Flamme, die den dicken Rauch verursacht, war der Tanz des Lehrers mit einer seiner Schülerinnen anläßlich einer Nikolausfeier im katholischen Gemeindehaus. Die bössartige Auslegung des unschuldigen Twists kann darauf zurückgeführt werden, daß der örtliche Priester das Faktum, daß der Lehrer im Besitz einer Luther-Bibel ist, und daß er darin sogar auch liest, seit langem mit Mißtrauen beobachtet. Nun wird dieses Mißtrauen auch in die Familie verpflanzt, deren Abwehrkraft gegen eine solche dörfliche Hetzkampagne durch die Sorge um häusliche Anschaffungen geschwächt wird. Die Frau und die Kinder vermissen Konsumgüter wie Fernsehen, Auto und neue Möbel, wobei sowohl der zusätzliche Zeitaufwand für den Erwerb des notwendigen Geldes als auch der Erwerb der fraglichen Güter selbst das Familienleben zersetzt. Der Druck der Schulbehörde führt zur Versetzung des Lehrers, die unwürdigen Kontrollen und Inspizierungen in der neuen Schule führen zum Alkoholismus und zur Trennung von der Familie. So wird unser Lohengrin nicht nur aus der Schule entlassen, er muß bald auch seinen nächsten Arbeitsplatz, die Stelle in einem Nonnenkloster als „Halbtags-Imker“, aufge-

²² ebd.

ben. In seinem letzten Brief kann er seinem Freund in Hamburg berichten, daß er das Angebot seines kirchlichen Freundes in Köln angenommen hat: Er ist nun Hilfssakristan geworden, assistiert bei Trauergottesdiensten und singt bei Beerdigungen. Damit ist der Lohengrin der *Briefe* in einen ähnlichen Zustand geraten, wie seine Böllsche Präfiguration, Fred Bogner in *Und sagte kein einziges Wort*, der immer wieder Friedhöfe und Beerdigungen besucht hatte. Der beachtliche Unterschied besteht allerdings darin, daß dieser dem Diesseits ab- und dem Jenseits zugewandte Zustand in dem Roman aus dem Jahre 1953 mit Hilfe des namenlosen Mädchens aus der Imbißstube überwunden werden konnte, in den *Briefen* aus dem Jahre 1963 bleibt er aber ein Endzustand.

Die drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Bölls Schriften markieren wichtige Stadien der inneren Veränderungen in seiner ersten Schaffensperiode, die von der Veröffentlichung der Kurzgeschichten im Jahre 1947 bis zum Abschluß des Romans *Ansichten eines Clowns* und bis zur Publikation von Arbeiten, die aus dem Problemkomplex dieses Romans im Zeitabschnitt 1962–1964 entstanden sind. Hierher gehören auch die *Briefe an einen Freund jenseits der Grenzen*, die zwischen dem 13. Dezember 1963 und dem 17. Juli 1964 in *Die Zeit* als eine Art Fortschreibung der *Briefe aus dem Rheinland* erschienen sind. Diesmal geht es um die Frage, ob die Deutsche Demokratische Republik den Ausweg aus der von Lohengrin beschriebenen Krise zeigen könnte. Die Frage wird auch in dieser Briefserie nicht theoretisch beantwortet, sondern durch das Schicksal des Briefpartners: Er flieht aus der DDR und siedelt in die BRD über. Der Unterzeichner dieser Briefserie ist freilich nicht identisch mit dem Hilfssakristan und wählt auch nicht den Namen des christlichen Gralhüters Lohengrin zu seinem Pseudonym, sondern den des germanischen Unterwelt-

und Todesdämons Loki. Er arbeitet übrigens während der Weihnachtszeit, aus der der erste Brief stammt, in einem Pelzgeschäft als „zoologischer Berater“.²³ Damit verbindet der Konsum als Thema die beiden Briefserien, er scheint die einzig reale Antwort auf alle existentiellen Fragen in beiden Systemen zu sein. Theseus, Lohengrin, Loki – die sich häufenden Anspielungen und die verschiedenen, mehr oder weniger offen getragenen Masken veranschaulichen die Bereicherung des schriftstellerischen Instrumentariums des Autors am Anfang der sechziger Jahre. Die Götterwelt ist freilich nicht mehr in die dargestellte Welt integriert, ihre Repräsentanten zeigen allein die ironisch-parodistische Distanz der Darstellung an. Damit steht Böll zwischen dem von Wolfgang Borchert geforderten Programm und der Praxis von Wolfgang Koeppen. Borchert, dessen Kurzgeschichten für Böll Vorbildcharakter hatten, erklärte im Namen seiner Generation in dem für den Neuanfang so wichtigen Jahr 1947: „Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen, heiser geschluchzten Gefühl. Die zum Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv“ (*Das ist unser Manifest*).²⁴ Wolfgang Koeppen, dessen Wirkung auf Böll besonders in seinem Roman *Billard um halb zehn* (1959) ersichtlich wird, schrieb Anfang der fünfziger Jahre drei Romane (*Tauben im Gras*, 1951; *Das Treibhaus*, 1953; *Der Tod in Rom*, 1954), die die geistige Kondition der neuen Bundesrepublik an die Gestaltungstechnik eines Alfred Döblin und die kulturgeschichtliche Grundierung eines Thomas Mann anzunähern suchen.

²³ a.a.O. S. 255.

²⁴ Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*. Mit einem Nachw. v. Heinrich Böll. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956, S. 130.

DREI ERSCHEINUNGSFORMEN DER LOHENGRIN...

Schließlich möchte ich darauf hinweisen, daß die Behandlung der Lohengrin-Thematik in Bölls Schriften in diesem kurzen Überblick nicht erschöpfend dargestellt wurde. J. H. Reid erinnert daran, daß die nationalsozialistische Auslegung der Lohengrin-Sage auch mit einer Gestalt des Romans *Wo warst du, Adam?*, dem musikverfallenen, fanatischen Lagerkommandanten Filskeit, zu schaffen hatte. Als kleinwüchsiger, schwarzhaariger Mann sah er nicht danach aus, der Rasse anzugehören, „die er glühend verehrte und der Lohengrin angehört hatte“.²⁵ Reid zitiert auch eine authentische Quelle für die rassistische Beschreibung von Lohengrins Gestalt, eine Studie aus der Zeitschrift *Die Bühne* (1936): „Der Ritter Lohengrin ist so recht das Idealbild der arischen Rasse in seiner höchsten Vollendung der männlichen Form. In ihm ist schon über die weiße Rasse hinaus der Zustand verkörpert, wo die Materie so verfeinert, das Blut so gereinigt und geklärt ist, daß das Geistige durchscheint.“²⁶ Reid geht auch über die zeitliche Grenze hinaus, die ich hier als Ende der ersten Schaffensperiode angegeben habe. Denn die Wichtigkeit des Lohengrin-Themas für Böll kommt auch durch spätere Wiederaufnahmen zum Ausdruck. „Sowohl *Gruppenbild mit Dame* als auch *Frauen vor Flußlandschaft* spielen auf eine ungeklärte Verbindung zwischen der Lohengrin-Sage und der Stadt Kleve an, wo Lohengrin den Schwan bestiegen haben soll“.²⁷

²⁵ Böll, Heinrich: *Werke. Romane und Erzählungen. 1947–1951. 10 Bde.* Bd. 1. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 400.

²⁶ Zitiert nach: Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich.* Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1983, S. 311.

²⁷ Reid, James Henderson: „Aspekte des literarischen Erbes bei Böll.“ In: Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll (1917–1985). Zum 75. Geburtstag.* Bern (u.a.): Lang 1992, S. 245–266. hier S. 261.

Lohengrin steht natürlich nicht isoliert im System intertextueller Bezüge. Germanische Sagen, mittelalterliche oder spätere Bearbeitungen dieser Sagen, die auch zu den Pflichtlektüren eines Gymnasiasten in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre gehörten, tauchen in Bölls Schriften in verschiedenen strukturellen Positionen, und damit in verschiedenen Interpretationszusammenhängen, immer wieder auf. Das gilt auch für die Werke bevorzugter Schriftsteller dieser Zeit: für Schiller, Kleist, Hölderlin, die genauso souverän behandelt werden wie die Lohengrin-Thematik. Reid geht in seinem Aufsatz *Aspekte des literarischen Erbes bei Böll* auf viele Seiten dieser Bezüge ein. Dieser Überblick kann durch Hans Joachim Bernhards Studie *Böll als Leser* ergänzt werden.²⁸ Er versucht die Art der Einflüsse aufzuklären, auf die Böll selbst in seinen Interviews hinwies, oder die er in Form von Rezensionen bezeugte. Das Stück Gebiet, „das hier beackert wurde, gehört doch zu einem ziemlich weiten Feld“.

(2000)

²⁸ Bernhard, Hans Joachim: „Böll als Leser.“ In: a.a.O. S. 267–285.

Heinrich Böll als Hörspiel- und Dramenautor (Von den Anfängen bis 1961)

1. Die Stellung der Gattungen Hörspiel und Drama im Oeuvre

In seinem Vorwort zu der zweiten Reihe der ersten Werkausgabe schrieb Heinrich Böll:

Wenn es überhaupt Sinn hat (oder hätte), die Entwicklung eines Autors herauszufinden oder darstellen zu wollen, dann wäre es notwendig gewesen, herzustellen, was ich in Gesprächen und Briefen mit dem Herausgeber Bernd Balzer und Renate Matthaei [im Verlag Kiepenheuer & Witsch] 'totale Chronologie' genannt habe, nicht nach Disziplinen getrennte, sondern interdisziplinäre Chronologie; nicht der Roman, den einer vor vier Jahren geschrieben hat, ist der Anknüpfungspunkt für den, den er im Augenblick schreibt, sondern alles, was dazwischenliegt, an publizierten Aufsätzen, Rezensionen, Interviews, Übersetzungen, Reden (D, 13).¹

Die Werkausgabe selbst, zu der Böll das Vorwort geschrieben hat, ist jedoch eine Ausgabe nach „Disziplinen“: Die erste Reihe

¹ Quellenangaben und Zitate beziehen sich auf Heinrich Böll: *Werke*. hg. v. Bernd Balzer. Siglen: E, römische Bandnummer, Seitenzahl = *Essayistische Schriften und Reden*. 1–3. (1952–1978.). Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978; D, Seitenzahl = *Hörspiele, Theaterstücke, Drehbücher, Gedichte*. 1. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978; J, Seitenzahl = *Interviews*. 1. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978; R, römische Bandnummer, Seitenzahl = *Romane und Erzählungen*. 1–4. Ergänzte Neuauflage. Bornheim-Merten und Köln: Lamuv und Kiepenheuer & Witsch 1987.

der gesammelten Werke, herausgegeben zum 60. Geburtstag des Autors, enthält die *Romane und Erzählungen* von 1947 bis 1977, die zweite Reihe, die zwei Jahre später folgte, umfaßt die *Hörspiele Theaterstücke Drehbücher Gedichte* (1952–1978), *Essayistische Schriften und Reden* in drei Bänden (1952–1978) und die *Interviews* (1961–1978). Schien es demnach den Mitwirkenden nicht notwendig zu sein, die Bedingungen für die Erfahrbarkeit der Entwicklung des Autors Heinrich Böll zu schaffen?

Eine solche Schlußfolgerung wäre freilich übereilt. Auf die totale Chronologie wurde bei der Werkausgabe sowohl „aus praktischen Gründen“ (D, 13) als auch aus theoretischen Überlegungen verzichtet: Die Stationen der Entwicklung, meint Böll, seien nicht einmal auf das schriftlich Festgehaltene reduzierbar: zu den erwähnten publizierten Schriften sollten auch die nicht-publizierten und nicht protokollierten „Gespräche, Diskussionen“ (D, 13) hinzugefügt werden: Sie (und natürlich vieles andere mehr²), könnten auch – mindestens prinzipiell – einzelne Stationen der Entwicklung markieren. In diesem Sinne sei also die Chronologie der Prozesse, die das Schreiben determinieren, in ihrer Totalität gar nicht rekonstruierbar: „keiner, auch der Autor selbst nicht,“ argumentiert Böll, „wird je herausfinden, warum er in diesem Augenblick das schreibt, was er schreibt; deshalb (...) haben wir auf die totale Chronologie verzichtet.“ (D, 13).

Gewiß hatten die praktischen Gründe bei der Anordnung der Schriften für die Ausgabe sowohl für den Herausgeber als auch für den Verlag mehr Gewicht als die theoretischen Überlegungen zum Problem der Determination des Schreibens durch dokumentierte, nichtdokumentierte und nichtdokumentierbare Momente. Erstens ist der Leserkreis für die *Romane und Erzählungen*

² Vgl. *Versuch über die Vernunft der Poesie* (E III, 35f.)

von Böll viel größer als etwa der für die Reden oder Rezensionen. Zweitens ist mit der totalen Chronologie ein Vollständigkeitsanspruch verbunden, dem der Herausgeber unter dem gegebenen zeitlichen Rahmen kaum hätte entsprechen können: die Vorbereitung einer streng chronologischen Veröffentlichung jeglicher Art von Dokumenten beansprucht nicht Jahre, sondern Jahrzehnte. Drittens hätte man je nach Forschungsinteresse – und hier verflochten sich bereits theoretische Überlegungen mit den Schwierigkeiten der Realisation – zwei Typen der totalen Chronologie der Schriften zu erstellen: eine aufgrund der Entstehungsdaten für das Herausfinden der Entwicklung des Schriftstellers Böll (und diese Chronologie müßte dann auch die verschiedenen Ausarbeitungsstufen größerer Werke, die zwischendurch entstandenen kleineren Arbeiten und die nicht zur Publikation geschriebene, die sogenannte „Atelierarbeit“ – J, 354 – mitberücksichtigen); und eine Chronologie aufgrund der Veröffentlichungsdaten für den idealen Leser, damit er Bölls Schriften, wie der Autor selbst wünscht, als „Fortschreibung und -setzung“ (D, 12) quer durch die „Disziplinen“ lesen kann. Mit dem Hinweis auf die enge Verbindung zwischen der Zeitschrift *Labyrinth*, dem Roman *Ansichten eines Clowns* und der Rezension der Adenauer-Erinnerungen (*Keine so schlechte Quelle*) gibt Böll selbst im Vorwort ein Beispiel für die Vorteile eines solchen Vorgehens.

Die Erstellung dieser Chronologien und die praktische Verwirklichung dieser Vollständigkeit könnten nur (und sollten möglichst bald) von einer historisch-kritischen Ausgabe angestrebt werden. Sie erst wird es ermöglichen, sowohl die Entwicklungslinien des Schriftstellers genauer herauszuarbeiten als auch den Fortschreibungscharakter des Oeuvres in allen wesentlichen Bezügen darzustellen. Ob eine solche Ausgabe auch eine hinreichende Grundlage schafft, um das zu bestimmen, warum Böll

jeweils schrieb, was er schrieb, ist allerdings eine andere Frage. Böll bezweifelt mit gutem Grund, daß die Determinationsfaktoren des Schreibens im Sinne von positivistischen Vorstellungen restlos rekonstruierbar sind. Denn die Rekonstruktion ist nur bis zu einem bestimmten Grad durchführbar, genau wie die Verwirklichung eines umgekehrten Konzepts: jedes einzelne Werk aus seinen immanenten Prinzipien vollständig zu verstehen.

So bleibt für uns aus dem Vorwort im Band *Hörspiele Theaterstücke Drehbücher Gedichte* vor allem die Aufforderung des Autors wichtig, alles *Publizierte* gattungsfrei als eine *Einheit* zu behandeln, wobei auffällt, daß gerade das Gedicht, das Drehbuch, das Theaterstück und das Hörspiel bei der Aufzählung der Disziplinen, die zu berücksichtigen sind, nicht mit Namen genannt werden, wenn auch sie in dem alle[n], was dazwischenliegt" (D, 12), sinngemäß mitgemeint sein müssen.³ Die Formulierung „dazwischen“ verrät zugleich, daß Böll seine Romane, gleich dem Herausgeber und dem Verlag und nicht anders als die meisten seiner Kritiker, als seine Hauptwerke betrachtet. Sie bilden auch meiner Meinung nach den Fokus seines gattungsreichen literarischen Schaffens.

Konzentrieren wir uns nun auf die Gattung Hörspiel und Drama, sehen wir sie *prima vista* in mindestens zwei Relationen mit den Romanen verbunden: Bölls erstes Hörspiel, *Die Brücke von Berczaba* (1952), wie auch der Untertitel sagt, ist ein „Hör-

³ Parallele Stellen weisen eindeutiger auf die Hörspiele hin: „manche Winzigkeit, die man schreibt (das kann eine Buchbesprechung sein, ein kleiner Aufsatz oder sonst etwas) (kann) bereits den Anstoß zu einem Roman geben oder zu einer Erzählung oder zu einem Hörspiel.“ – Interview von Klaus Colberg für ORF, Literarische Werkstatt, März 1969. In: *Querschnitte*. Aus Interviews, Aufsätzen und Reden von Heinrich Böll. Zusammengestellt von Viktor Böll und Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 96.

spiel nach einem Kapitel von [dem Roman] *Wo warst du, Adam?*“ (D, 45), und Bölls letzter Roman, *Frauen vor Flußlandschaft* (1985), besitzt, wie bereits sein Untertitel andeutet, Formelemente eines Dramas: Er ist eben ein „Roman in Dialogen und Selbstgesprächen“ (R IV, 565).

Anfang und Ende einer vielgliedrigen Reihe von Werken, das Hörspiel als Romanbearbeitung und das Hervortreten der Dramenform innerhalb des Romans, signalisieren gleichzeitig, wie wichtig gerade die Hör- und Schauspiele, die zwischen dem ersten und dem letzten Roman von Böll liegen, für die Entwicklung des Autors und für die Fortschreibung seiner Werke sind. Und zwar auch dann, wenn wir wissen, daß Bölls Entwicklung mit dem Schreiben von bisher unveröffentlichten und teils nicht mehr vorhandenen Gedichten und längeren Erzählungen bereits vor dem zweiten Weltkrieg begann.⁴ Und sogar auch dann, wenn wir nicht außer acht lassen, daß die „Fortschreibung“ 1947 durch die Publikation von kurzen Ausschnitten aus längeren Erzählungen und echten Kurzgeschichten ihren Anfang nahm.

Natürlich sollte man auch bei der Untersuchung der Frage, wann und warum das Hörspiel und das Drama in Bölls Gattungsrepertoire⁵ erscheint, die praktische Dimension nicht außer

⁴ Vgl. *Biographische Notiz* (E I, 179) und *Drei Tage im März* (J, 371).

⁵ Es besteht – nach der Chronologie der Veröffentlichung und ohne die Untergattungen, wie satirische Kurzprosa oder poetologisches Essay –, aus folgenden Gattungen: Fragment aus längerer Erzählung (wie *Aus der 'Vorzeit'*, Mai 1947), Kurzgeschichte (wie *Die Botschaft* August 1947), „Kurzroman“ (wie *Der Zug war pünktlich*, 1949), Antwort auf Rundfragen (wie die auf die Rundfrage der *Literarischen Revue*, Ende 1949), Roman (wie *Wo warst du, Adam?*, 1951), Rezension (wie *Glück und Glas*, Februar 1952), Glosse (wie *Sie lachen*, April 1952), Essays (wie *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*, Mai 1952), Hörspiel (wie *Die Brücke von Berczaba*, Juni 1952), Portrait (wie *Jünger Merkurs*, November 1952), Vortrag (wie *Der Zeugenosse und die Wirklichkeit*, 1953),

acht lassen. Wie bei einer Erklärung der Wahl einer bestimmten Gattung vor dem Krieg auch Faktoren mitzubersichtlichen wären, die mehr zum Gebiet der Entwicklungspsychologie oder zu begleitenden Symptomen eines gymnasialen Bildungsweges gehören als zu inhärenten Problemen einer schriftstellerischen Tätigkeit, so sollte man bei der Behandlung der Hörspielproblematik auch die bekannte fördernde Rolle der Rundfunkanstalten bei der Herausbildung der deutschen Nachkriegsliteratur einkalkulieren.⁶ Ähnliches gilt für das Schreiben von Dramen: die kompliziertere Wirkung der wachsenden Theaterlandschaft in der Bundesrepublik und speziell in Nord-Rhein-Westfalen auf die Nachkriegsliteratur wäre auch mit einzubeziehen. Böll hat nicht nur zwei Dramen für die wiedereröffneten bzw. neugebauten Theater geschrieben; es ist kein Zufall, daß er jene Rede, die lange Zeit als seine provokativste empfunden wurde, gerade bei der Eröffnung eines Theaters gehalten hatte.⁷

Man sollte jedoch diese Dimension des Schreibens von Hör- und Schauspielen auch nicht überbetonen. Sie ist beim Schreiben von Kurzgeschichten und Romanen ebenfalls vorhanden. Sie wird allerdings im allgemeinen weniger beachtet, obwohl

Diskussionsbeitrag, (wie *Offener Brief an den Pfarrer von Meyern*, Februar 1953), Autobiographisches (wie *Selbstvorstellung eines jungen Autors*, Oktober 1953), Reisebericht (wie *Der erste Tag*, 1954), Reportage (wie *Seit zwölf Tagen steht 'Mord' an der Tür*, 1955), Rede (wie *Wo ist dein Bruder?*, März 1956), Protest (wie *Aufstand der Ungarn*, Dezember 1956), Interview (wie *Werkstattgespräch* mit Horst Bienek, Anfang 1961) Drehbuch (wie *Irland und seine Kinder*, März 1961), Drama (wie *Ein Schluck Erde*, Dezember 1961) und schließlich Gedicht (wie *Meine Muse* – unter Pseudonym, 1965; später Herz später – unter dem eigenen Namen, 1967).

⁶ Böll selbst sprach mit René Wintzen darüber: vgl. J, 643.

⁷ Vgl. dazu sein späterer Kommentar im *Vorwort* (D, 14). Es handelt sich um die dritte Wuppertaler Rede: *Freiheit der Kunst*, gehalten am 24. 9. 1966. In: E II, 228–232.

Heinrich Böll die Forderung der Verleger und Redakteure nach marktgerechten Längen auch im Falle der Prosa in seinem Essay *Der Schrei nach Schinken und Pralinen* (1954) früh genug beschrieben hat. Böll weist die forschen Wünsche der sich wie unfehlbar gebärdenden Verlagshäuser, entweder nur „Schinken“ von achthundert oder nur „Pralinen“ von anderthalb Schreibmaschinenseiten zu schreiben, entschieden zurück: „Jedes Kunstwerk hat sein Maß und sein Ausmaß“ (E I, 136). Maß und Ausmaß, konkret: die Wahl der Gattung und die Bestimmung des angemessenen Umfangs eines Kunstwerks sollten letzten Endes doch von den Möglichkeiten abhängen, die sie für die Darstellung einer Problematik anbieten.

Setzen wir neben diese Grundwahrheit – nämlich, daß alle ernstzunehmenden Kunstwerke ihre eigene Form haben – eine andere: daß alle ernstzunehmenden Schriftsteller nur eine Problematik haben, dann stoßen wir auf ein Paradoxon. Denn sollte der Reichtum an „Maß und Ausmaß“ bedeuten, daß Bölls Themen nicht auf eine Problematik zurückzuführen seien?

Um die Funktion der verschiedenen Gattungen und insbesondere die des Hör- und Schauspiels bei Böll bestimmen zu können, müssen wir versuchen, seine Grundproblematik, die sich zwar mit der Zeit ‘entwickelt’ haben mag, aber in allen seinen Hauptwerken präsent sein mußte, zu finden, und fragen: wie verhält sich diese Problematik zu den Gattungen, und wie verhält sich diese Problematik zu jenen, die wir in den Hör- und Schauspielen realisiert sehen.

Böll hat in Essays und in Interviews oft genug versucht, seine Grundproblematik mit ihrer Form- und Inhaltsseite selbst zu artikulieren. Demnach ist sein Ideal ein Werk mit minimalen Ausmaßen: es sollte aus so wenig Stoff, so wenig Zeit und so wenig Raum wie nur möglich geformt werden. „Es ist (...) wie ein Walfisch, der so viel Wasser sieben muß durch sein Riesenmaul,

um dann sein bißchen Plankton zu bekommen”⁸, um dem „unendlichen Ozean der Vergänglichkeit (...) einen Fetzen zu entreißen.” (E II, 230). Oder, durch ein anderes Bild angenähert: Es soll aus der „Asche der Vergangenheit” (E II, 320) und aus der „Asche der Zukunft”, aus dieser „Handvoll Staub”, „Gegenwart schaffen” (E II, 319). In diesem Sinne müßte es „in einer Minute spielen können” (J, 19), wozu die Heimat (versteckt), der Rhein (unversteckbar) den Ort abgibt (vgl. J, 24f.). Die Problematik, die unter diesen Bedingungen den Ausdruck sucht, das Thema, „was mich beschäftigt hat, auch von meiner Jugend an bis auf den heutigen Tag in gleicher Weise”, sagt Böll 1968 in einem Interview, „ist die Verbindung von Ehe, Sexualität, Erotik und Religion.”⁹

Frägt man nun, welche Gattung am meisten den von Böll gestellten Forderungen entspreche, kommt man auf das fragilste Gefäß des Lyrischen, auf das Gedicht – ein überraschendes Ergebnis bei einem Autor, dessen Hauptwerke eben Romane sind. Die erste Schlußfolgerung aus diesem Befund: Seine Gedichte aus den 30er Jahren waren höchstwahrscheinlich doch nicht nur von pubertärer Bedeutung, wie seine unveröffentlichten Gedichte, nach dem Krieg geschrieben, keine pubertäre Funktion mehr haben konnten¹⁰, und die späte „Rückkehr” zur Lyrik, die Ge-

⁸ Interview von Klaus Colberg für ORF, Literarische Werkstatt, März 1969. In: *Querschnitte*. Aus Interviews, Aufsätzen und Reden von Heinrich Böll. Zusammengestellt von Viktor Böll und Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1977. S. 93.

⁹ ‘Wie hältst du’s mit der Religion?’ Sender Freies Berlin, 17.11.1968. Ms. S. 7. In: a.a.O. S. 190.

¹⁰ Böll hat auf die Frage von René Wintzen: „Damals [nach 1945!] haben Sie zu schreiben begonnen. Gedichte? Prosa?” geantwortet: „Gedichte habe ich geschrieben und Kurzgeschichten, habe aber dann sehr bald, ich glaube 1946, einen Roman geschrieben” (J, 641).

dichtspublikationen 1965, zunächst unter dem Namen der Mutter und dem Vornamen des Vaters – Viktor Herman(ns) – und später, der erste Lyrikband¹¹ nach dem Nobel-Preis-Roman *Gruppenbild mit Dame*, hätten eigentlich keine Überraschung verursachen sollen.

Die Überraschung der Leser war allerdings verständlich: Böll selbst hat das Gedicht öffentlich nie seine Lieblingsform genannt. Immer wieder bevorzugte er bei entsprechenden Fragen vor allen Gattungen die Kurzgeschichte. Auch noch 1976, als er sie kaum mehr pflegt, sagt er René Wintzen: „diese Form hat mich bis heute am meisten gereizt. Ich werde wieder versuchen, Kurzgeschichten zu schreiben“ (J, 641).

Wie wird aber aus der idealen Form für das zentrale Thema, aus dem Gedicht über „Ehe, Sexualität, Erotik“ und „Religion“ eine Kurzgeschichte? Das Thema muß dazu – trotz der zeitlichen Beschränkung seiner Entfaltung – die Form einer Handlung annehmen. Wenn die minimale Handlung die Veränderung zwischen zwei Zuständen ist, dann kann diese Veränderung innerhalb des angegebenen Themas zwischen Gott und dem Menschen (Religion) oder zwischen zwei Menschen (Liebe) spielen. Eine minimale Geschichte auf dem heimatlichen Boden braucht folglich eine Frau und einen Mann, die sich begegnen. Die eigentliche Zeit der Geschichte wird der Augenblick der Begegnung, die auf die strukturlose Zeit des Wartens der Liebenden auf diese Begegnung folgt. Der eigentliche Ort des Geschehens wird der Ort der Begegnung, der den belanglosen Ort des Wartens oder den der einsamen Wanderung ablöst. Eine religiöse Dimension erhält diese durchaus irdische Liebesge-

¹¹ Böll, Heinrich: *Gedichte*. Berlin: Literarisches Colloquium 1972, S. 34. (LCB-Editionen 28.)

schichte dadurch, daß sich das Verhältnis der Liebenden zu Gott mit ihrer Begegnung positiv verändert. Ausgedrückt wird dies mit ihrem Anspruch auf Dauer: der Augenblick der Begegnung als Vorspiel der ewigen Glückseligkeit soll, wie im Märchen, bis zum Tod bzw. über den Tod hinaus dauern. Ein Beispiel für diese Struktur ist die 1950 publizierte Kurzgeschichte *An der Angel*.

Bölls Vorliebe für die Kurzgeschichte geht scheinbar mit den Meinungen konform, wonach Bölls Romane keine echten sind. Seit dem Erscheinen von *Wo warst du, Adam?* wird immer wieder behauptet, daß sie aus mehr oder weniger eng verknüpften Kurzgeschichten bestehen: beim Lob wird das Mehr, beim Tadel das Weniger betont. Diese Anschauung ist nicht unbegründet, muß aber präzisiert werden. Auch die längste Reihe von Kurzgeschichten ergibt noch keinen Roman, wie auch das Auswalzen einer Kurzgeschichte zum 'Schinken' keinen Roman im gattungstheoretischen Sinne abgeben kann. Böll schreibt aber Romane, indem er mindestens eine Gestalt in mindestens zwei aufeinanderfolgenden, aber direkt nicht miteinander verbundenen 'Kurzgeschichten' auftreten läßt. Dies bedeutet zugleich, daß mindestens eine von diesen 'qualifizierten' Begegnungen, und zwar die erste, keine Dauer hat: sie wird von Vertretern feindlicher Kräfte, die bei jeder strukturbildenden Begegnung obligatorisch anwesend sind, verhindert.

Die Frage, warum Böll überhaupt Romane und nicht nur Kurzgeschichten schrieb, können wir also beantworten, wenn wir wissen, warum er zwei Kurzgeschichten in der oben angegebenen Weise verknüpft. Eine Begründung ergibt sich aus dem Rückgriff auf die Bibel, die auch aus selbständigen Geschichten besteht, aber erst durch ihre Verbindung ihre volle Bedeutung erhält. Die Einheit verschiedener Geschichten entsteht im „Buch der Bücher“ durch ihre typologische Interpretation. Sie schafft bekanntlich einen Zusammenhang zwischen zwei Ge-

schichten, indem die eine von beiden nicht nur sich selbst, sondern auch die andere bedeuten soll, diese andere dagegen die erste einschließen und erfüllen kann. Erst indem Jesus Christus als 'neuer Adam' verstanden wird, wird das Neue Testament zur „Fortschreibung“ des Alten. Ähnlich eröffnet sich bei Böll in der Wiederholung einer „Kurzgeschichte“ innerhalb eines Romans die Möglichkeit zur Erfüllung, die Möglichkeit der nicht psychologisch aufgefaßten Entwicklung einer Gestalt. Sie wird realisiert durch eine Metamorphose, durch ein Näherrücken zu Gott, oder aber sie wird nicht wahrgenommen.

2. Die Anfänge: *Die Brücke von Berczaba* und *Ein Tag wie sonst*

Wir finden nun diese Struktur auch in *Wo warst du, Adam?*, in der Vorlage für das erste Hörspiel von Böll, und zwar mit der Eigentümlichkeit, daß die typologische Reihenfolge der Geschichten in diesem zeitkritischen Roman eine Umkehrung erfährt: der 'Adam in dem zweiten Weltkrieg', repräsentiert durch Feinhals¹², geht seinen Weg, der durch zahlreiche Parallelgeschichten mitgezeichnet ist, *rückwärts*. (R I, 774) Das heißt: Feinhals entfernt sich auf seinem Weg von der Front zu seiner 'irdischen' Heimat, auf dem die Stationen durch zwei 'Kurzgeschichten' markiert sind: durch die Begegnung mit dem ungarischen Mädchen Ilona und die Begegnung mit dem namenlosen slowakischen Mädchen; diese Stationen sind immer mehr von der Erfüllung seines Wunsches nach Liebe und Dauer, und da-

¹² Auch sein Name weist als Kontamination zweier idiomatischer Redewendungen auf den Ahnen hin, der seine Verantwortung nicht wahrnehmen wollte: er zieht, soweit er kann, seinen Hals aus der Schlinge fein heraus...

mit immer mehr auch von seiner wirklichen, von seiner 'himmlichen' Heimat.

Von hier aus gesehen ergeben sich prinzipiell zwei Möglichkeiten für eine Hörspielbearbeitung von *Wo warst du, Adam?*, die vor allem eine Reduktion des Ausmaßes beinhalten sollen. Entweder behält das Hörspiel die Romanstruktur bei, indem das Werk auf die zwei Geschichten um Feinhals gekürzt wird, oder das Hörspiel erhält eine Kurzgeschichtenstruktur, indem die eine strukturbildende Kurzgeschichte (eventuell mit Parallelgeschichten) auf Dialogform gebracht wird.

Böll entschied sich für die letztere Variante, aber in einer Form, die ihm zugleich erlaubt hatte, auf einer symbolischen Ebene auch die erste Variante zu verwirklichen. Dies erklärt, warum gerade das vorletzte, das achte Kapitel des Romans zum Hörspiel bearbeitet wurde. Denn sowohl die Kulminationspunkte des Romans als auch das Hörspielhafte des Stoffes liegen außerhalb dieses Kapitels. Die ersteren finden wir im fünften Kapitel, wo Feinhals und Ilona sich begegnen, bzw. dort, wo die Endpunkte ihres Weges nach der erzwungenen Trennung dargestellt sind: in Ilonas Ermordung in dem KZ (im siebten Kapitel) und in Feinhals' sinnlosem Tod auf der Schwelle des eigenen Hauses (im neunten Kapitel). Den spezifischen Forderungen eines Hörspiels entspräche wiederum das siebte Kapitel am besten. In ihm trägt das Hörbare den Konflikt am eindeutigsten: dunkles Gemurmel und schrille Schreie in einem fensterlosen Möbelwagen¹³, das Singen in Solo und Singen im Chor, Soldatenlieder von Männerstimmen und die Allerheiligenlitanei von einer Frauenstimme, der Schuß aus einer Pistole und Feuergar-

¹³ Das als erste Hörspiel der Gattungsgeschichte registrierte Werk, Richard Hughes' *A Comedy of Danger* spielt in der totalen Finsternis einer Abbausohle: Das Ideal des Hörspiels ist ein Spiel nur mit dem Hörbaren.

ben von Maschinengewehren. Zwar kommen einige von diesen Elementen auch im achten Kapitel vor, sie sind jedoch ohne den Bezug auf Ilona und den Lagerkommandanten Filskeit in der Hörspielfassung weniger von Bedeutung. Aus ähnlichen Gründen bleiben auch andere Momente der Geschichte, wie Feinhals' schwache und schwankende Hinneigung zu der Slowakin oder die frischen Blumen für das Marienbild im Wirtshaus, ohne Gewicht. Statt dessen rücken die zwei Parallelgeschichten des achten Kapitels in den Vordergrund, die im Roman darstellen, was aus einer Beziehung zu Ilona im Krieg hätte werden können, und die im Hörspiel miteinander in einer typologischen, wenn auch nicht in einer – nach unserer Definition – 'romanartigen' Verbindung stehen. Es handelt sich um die Geschichte der Tochter der Wirtin in Berczaba (die so heißt, wie das Symbol der Kirche: Maria) und des deutschen Feldwebels Peter (der nach dem ersten Oberhaupt der Kirche seinen Namen erhalten hatte) aus dem 'neuen' Krieg, und die Geschichte von Frau Susan und ihrem Mann Wenzel (er trägt also den Namen des Heiligen, der die Region um das nordwestslowakische Berczaba einst christianisiert hat) aus dem 'alten' Krieg. Beide Frauen verlieren den Vater ihres noch ungeborenen Kindes durch den Krieg. Ihre Geschichte unterscheidet sich darin, daß Maria und Peter nicht verheiratet sind, und der Leser nie erfährt, welches Schicksal Marias Kind haben wird.

Die zwei Geschichten über die zerstörende Kraft des Krieges werden nun durch die Geschichte der Brücke bei dem Wirtshaus in Berczaba abgebildet. Die Brücke über den namenlosen Fluß 'spielt', wie die zentralen Gestalten in den Romanen, auch in zwei Geschichten: sie wird am Anfang des Krieges von Widerständlern (militärisch sinnlos) gesprengt, und sie wird am Ende des Krieges von den Deutschen (militärisch sinnlos) gebaut und von ihnen selbst gesprengt. In diesem Sinne ist die Brücke ein

Ding-Symbol: Ihr Schicksal ist im Roman *Wo warst du, Adam?* ein Modell vor allem für die Geschichte von Feinhals und Ilona, von Feinhals und dem slowakischen Mädchen; ihr wiederholter Aufbau und ihre wiederholte Sprengung sind in dem Hörspiel *Die Brücke von Berczaba* ein Modell für die Geschichte von Frau Susan und Wenzel und die von Maria und Peter.

Das Modellhafte beschränkt sich nicht auf das Moment der doppelten, und damit auch 'romanartigen' Zerstörung einer Verbindung. Mit der Sprengung der Brücke werden Flußseiten getrennt, die, wie der Fluß selbst, Bedeutungen tragen, die nicht nur für dieses Werk, sondern für das ganze Lebenswerk von Böll wichtig sind. Die Flußseiten werden zunächst durch die Lebensgeschichte von Frau Susan bedeutsam. Seitdem sie verheiratet ist, lebt sie diesseits des Flusses, das Wirtshaus am Ufer ist ihr Zuhause; jenseits des Flusses, in den hohen Bergen war sie einst Kind. Die Schauplätze der Kindheit, die Bergwiesen, wo sie Ziegen und Schafe geweidet hat, sind nun für Feinhals die Sphäre der Ruhe und des Friedens. Er beobachtet mit dem Fernglas dieselben Wiesen und die weidenden Ziegen vom Dach des Wirtshauses aus, und zwar „genau über die Kirchturmspitze weg“ (D, 52).¹⁴ Die symbolische Zugehörigkeit dieser Wiesen zum Jenseits wird im Hörspiel durch die Verbindung von Feinhals und seinen Beobachtungen mit den frischen Blumen vor dem Muttergottesbild angedeutet; im Roman ist dieser Aspekt durch längere Beschreibung des 'Jenseitigen' genauer ausgearbeitet. So erfährt zum dritten auch der Beruf des Brückenbauers einen zusätzlichen symbolischen Aspekt. Die Brücke verbindet

¹⁴ Feinhals' und Frau Susans Situation hat viel Ähnlichkeit mit der von Erika Wubler in *Frauen vor Flußlandschaft*: sie beobachtet im Kapitel 2 vom Balkon ihres Hauses aus durch ein Fernglas 'Idyllen' auf dem Rhein und jenseits des Rheines.

nicht nur militärische Operationsgebiete und Nachbarn über den Fluß, und die Zerstörung einer Brücke ist nicht nur Zerstörung von Nachbarschaften.¹⁵

Auch Obergefreiter Feinhals ist von Beruf Architekt; er baut als Beobachter und Berichterstatter jedoch nur symbolische Brücken zu der anderen Sphäre, die Kindheit und Himmel zugleich bedeutet. In diesem Sinne ist der Beruf des Architekten wesensgleich mit dem des Schriftstellers. Nicht zufällig ist die Arbeit des Bauführers in Parteiuniform, Deussen, solange er bauen, solange er imaginäre Brücken verkörpern läßt, positiv beschrieben: mehr als zwanzig Jahre später, in Bölls Nobelvorlesung, in *Versuch über die Vernunft der Poesie* (1973), wird die Tätigkeit des Schriftstellers mehrmals, geradezu leitmotivisch mit der des Brückenbauers verglichen (Vgl. E III, 35, 36, 38, 40, 45).

Damit, daß sich die emsige Arbeit an der Brücke im Endergebnis als ebenso „unproduktiv“ erweist wie „der ewige Dienst“ der Soldaten (D, 55), kommt ein vierter und auch in späteren Werken relevant bleibender Aspekt in der Geschichte zur Geltung, der freilich mehr mit dem Fluß als mit der Brücke in Verbindung zu setzen ist. Die zum lächerlichen Nichtstun degradierten Männer ziehen vom Fluß ab, die Mütter, Frau Susan und Maria, bleiben am Fluß, „weil sie“ – um mit Böll zu sprechen – „vernünftige, selbstverständliche Dinge tun“ (J, 545).

Bölls erstes Hörspiel hebt also sowohl Strukturen als auch Themen seines ersten Romans hervor, die im Roman selbst von gewichtigeren Teilen verdeckt, die aber für das spätere Werk von größter Bedeutung sind. Das Hörspiel als Gattung fordert

¹⁵ Dies drückt die Tatsache aus, daß nur ein einziger Wehrmachtsoldat über die neue Brücke kommt, dann wird sie gesprengt und die fliehende Zivilbevölkerung bleibt auf der anderen Seite. Im Roman wird gerade dieser Soldat im neunten Kapitel zum Mörder von Feinhals.

keine neuen Elemente: Böll baut es nach der Kurzgeschichtenstruktur in einer Weise auf, so daß er damit den Roman in Minimalform nachahmt.

Ein Tag wie sonst (1953) ist Heinrich Bölls zweites Hörspiel nach eigener Vorlage. Nach dem Untertitel ist es wiederum ein „Hörspiel nach einem Romankapitel“, und zwar nach einem von *Und sagte kein einziges Wort* (1953). Das Verhältnis zwischen Roman und Hörspiel ist diesmal aber wesentlich komplizierter, als es im Falle von *Wo warst du, Adam?* und *Die Brücke von Berczaba* war. *Ein Tag wie sonst* hatte bei der Erstsending die Funktion eines Vorabdrucks. Es wurde nämlich Anfang 1953 vom Hessischen Rundfunk praktisch zeitlich parallel mit der Publikation einzelner Teile des Romans in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gesendet.* Die Namen der vergleichbaren Protagonisten sind jedoch im Hörspiel und Roman verschieden: so war es nicht sofort erkennbar, daß die Handlung des Hörspiels in ihrem Kern mit dem Schlußteil des Romans übereinstimmt.

Die differierenden Namen sind allerdings kaum damit zu erklären, daß Böll den potentiellen Lesern das überraschende

* Diese Angaben basieren auf der Bibliographie von Lengning, Werner: *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968, S. 118. Sie erwiesen sich inzwischen als falsch: Der Roman *Und sagte kein einziges Wort* wurde in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als Vorabdruck nicht veröffentlicht. Es ist anzumerken, daß diese Angaben in der 5. überarbeiteten Auflage (1977) der Bibliographie von Lengning nicht mehr vorhanden sind. Der Roman wurde Ende März, Anfang April 1953 vom Verlag Kiepenheuer & Witsch ausgeliefert, das Hörspiel wurde zum ersten Male am 8. April 1953 unter dem Titel *Ich begegne meiner Frau* im Norddeutschen Rundfunk gesendet. Siehe Bellmann, Werner (Hg.): *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 136f. und Böll, Viktor & Schäfer, Markus: *Fortschreibung. Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997, S. 50.

Ende des neuen Romans nicht verraten wollte. Eher geht es darum, daß das Hörspiel gar nicht auf ein Kapitel des Romans in der letzten Fassung zurückgeht! Es mag nach einer unpublizierten Vorlage mit (noch nicht voll ausgearbeiteter) Romanstruktur entstanden sein, die dann auch zur Vorlage des ganzen Romans wurde. So sollte das Hörspiel, trotz der Suggestion des Untertitels, nicht nur in einer totalen Chronologie nach Veröffentlichungsdaten, sondern höchstwahrscheinlich auch in einer Chronologie nach Entstehungszeit vor den Roman *Und sagte kein einziges Wort* gestellt werden.

Die Entstehung zweier Werke mit teilweise übereinstimmender Handlung und Grundstruktur, aber mit unterschiedlich charakterisierten Personen kann darauf zurückgeführt werden, daß Böll sich diesmal – und soweit es aus den veröffentlichten Manuskripten ersichtlich ist, zum ersten Mal – während der Arbeit an einem Werk nicht nur in der Länge, sondern auch in dem Medium eine Alternative für die Fortschreibung seiner Grundproblematik offenhält. Schließlich wurde die kürzere Fassung als Hörspiel, die längere als Roman veröffentlicht. Aber die Erwägung einer Hörspielform für die Thematik blieb auch für die Romanfassung nicht ohne Konsequenzen: sie bewahrt in ihrer Erzählform die Komposition für zwei Stimmen, indem die zentralen Gestalten, der Mann und die Frau, ihre gemeinsame Geschichte als Ich-Erzähler kapitelweise abwechselnd darstellen.

Das Hörspiel selbst beginnt mit einem kurzen Monolog der Frau, die wir wieder einmal 'beim Fluß', beim fließenden Wasser finden: jetzt fließt es vom Wasserhahn in einen Eimer. Die Funktion des Leitungswassers ist im wesentlichen keine andere als die des Flusses in *Die Brücke von Berczaba*. Während der Eimer vollläuft, sieht die Frau „Geschlechter von Vorfahren“ (D, 78) vor sich, und ganz vorne ihre Familie, die ihr Leben bestimmt, die Kinder und den Mann. Die Gegenwart ist span-

nungsgeladen: Sie merkt, daß ihr Mann „gleichgültig zu werden beginnt“. (D, 78) Er ist nicht mehr gern zu Hause, und die schwellende Krise birgt die Möglichkeit in sich, daß er, wie die Soldaten von der gesprengten Brücke von Berczaba, plötzlich von der Familie wegzieht. Der Monolog der Frau bei ihrer täglichen Tätigkeit ist zeitlich nicht genau situiert. Wir können nur erschließen, daß er irgendwann kurz vor dem Tag der Haupt-handlung gesprochen wird. Die eigentliche Geschichte – die morgendliche Trennung von der Frau und die Rückkehr zu ihr, sowie die Vorgeschichte: ihre erste Begegnung beim Tanz und die wichtigsten Stationen ihrer Ehe –, erfahren wir aus dem Monolog des Mannes. Seine Erzählung wird durch Stimmen aus der Gegenwart und aus der Vergangenheit hier und da unterbrochen.

Das Hörspiel zeigt, wie die Gleichgültigkeit des Mannes, die eine Auswirkung des Krieges zu sein scheint, und die durch die mechanische Monotonie der Tagesabläufe nur noch immer größer wird, an einem Tag plötzlich endet. Dieser Tag ist der erste Tag einer neuen Arbeitswoche. Er sollte 'ein Tag wie sonst' werden, doch es gibt Zeichen dafür, daß der Mann, der früh am Morgen seine Familie verläßt, um zur Arbeit zu gehen, die Familie endgültig verlassen will. Dieser Tag wird schließlich in der Tat außergewöhnlich, aber nicht durch ein endgültiges Weggehen des Mannes, sondern durch seine frühere, unerwartete Heimkehr von der Arbeit, wodurch der frühere, glückliche Zustand der Ehe wiederhergestellt wird.

Der Auslöser für die außergewöhnliche Rückkehr ist eine unerwartete Begegnung des Mannes mit seiner Frau in der Stadt. Die Frau erscheint dem von seiner Familie entfremdeten Mann bei ihrem Anblick so fremd, daß er die Möglichkeit hat, wie in einem anderen Leben, sie ganz neu zu erkennen: „Die Frau war nicht mehr jung, sie erschien mir aber schön, ich sah ihre Beine

(...), aber vor allem sah ich ihr sanftes und sehr trauriges Profil, und für einen Augenblick – wie lange es wirklich war, weiß ich nicht – setzte mir das Herz aus” (D, 83). Auf diesem Augenblick der Begegnung baut seine neue, seine festere zweite Existenz mit ihr auf. Er folgt ihr unbemerkt, erfährt, wie „sie vernünftige, selbstverständliche Dinge” (J, 545) tut, und, zu seinem Arbeitsplatz zurückgekehrt, läßt er sich von seinem Bürovorsteher nach Hause schicken.

Ein Roman entsteht aus dieser Geschichte, indem die Grundstruktur als Romanstruktur deutlicher ausgebaut wird. Dazu gehören vor allem die Personifizierung der trennenden Kräfte (insbesondere in der Gegenwart) und eine entsprechende Vertiefung der Ehekrise. Der Zusammenhang zwischen den Kriegsjahren und der gegenwärtigen Zeit wird zum Beispiel durch die Veränderung des Berufs des Mannes verstärkt. Er ist im Roman nicht mehr Büroangestellter bei einer Firma, sondern übt dieselbe Tätigkeit aus wie im Krieg: er ist Telefonist, und zwar in einem Bischofsamt. Auch seine Lebensweise entspricht im Roman der im Krieg: er lebt seit Monaten nicht mehr zu Hause, er trifft seine Frau ab und zu in einem Hotel. Die materielle Lage der Familie ist schlechter, und mit den Nachbarn gibt es Streit. Allein die Kirche könnte diese Situation ertragbar machen; in ihrer amtlichen Form erfüllt sie aber diese Funktion nicht. Demzufolge geschieht die Begegnung der Eheleute im Roman nicht ‘an einem Tag wie sonst’, sondern an einem Tag, der auf den Tag der als endgültig gedachten Trennung folgt. Unter diesen Umständen reichen auch die Mittel, die Böll im Hörspiel verwendet, nicht mehr aus, die Rückkehr zu begründen. Die eigene Frau in der gleichen Situation – „durch zwei Glaswände hindurch” (D, 83 / R II, 173) gesehen – soll dem Mann nicht nur fremd vorkommen, sondern zugleich eine typologische Ähnlichkeit mit einer anderen Frau aufweisen. Anders als im Hörspiel

soll die Fremdheit im Roman folglich nicht nur und nicht vor allem Erinnerungen an die erste Begegnung mit der eigenen Frau den Weg freimachen. Sie soll hier die typologische Verbindung mit einer anderen Frau ermöglichen, bei deren Nähe das Leben für den Mann ertragbar erschien. Ertragbar ist das Leben bei Böll aber erst, wenn es einen Bezug zum Jenseits hat.

Diese Funktionen werden durch die vorgelagerte Einführung der Imbißstube-Gestalten und -Szenen gelöst. Die Züge der 'fremden' Frau sind im Roman die Züge des Mädchens aus der Imbißstube, das der Mann am vorangehenden Sonntag in der Kirche traf („Dann sah ich das Mädchen *für einen Augenblick* im Licht: *ein sehr sanftes Profil* (...). Und wieder berührte mich die Haltung ihres Kopfes (...). Sie war *schön*, und *ich ging ihr nach*“ – R II, 47). Der Begegnungsort der Eheleute in der Stadt gleicht im Roman der Welt des Jungen aus der Imbißstube, die, wie der Fluß in *Die Brücke von Berczaba*, eine Welt zu sein scheint, die zwischen Diesseits und Jenseits liegt („Vielleicht ist die Luft *Wasser* für ihn, *grünes Wasser*, weil er sich nur so schwer durch sie hinbewegen kann“ – R II, 102, beschreibt die Schwester die Eigentümlichkeiten). Von hier aus ist die lange Reihe markanter Ergänzungen und Veränderungen im Roman im Vergleich zum Hörspiel zu erklären. Ich möchte nur das Motiv Wasser hier zitieren, das im Roman nicht nur schmal aus dem Wasserhahn fließt, sondern die Frau auf der Straße – auf die Welt des Jungen hinweisend – breit, wie ein Strom, umgibt: „Ich *schwamm* hinter [der Frau] her wie durch graues *Wasser*, (...) ich fühlte mich verloren, träge *dahinschwimmend* in einem *unendlichen Strom*“ (R II, 175), erzählt der Mann. Dementsprechend wird auch der Name der Straße, in die die Frau in der Hörspielfassung geht, im Roman verändert. Sie heißt nicht mehr „Breite“ (D, 93), sondern „Grüne Straße“ (R II, 175), sozusagen um das graue Wasser grün

zu färben, denn nur diese Farbe fehlte noch zu der Identifikation der beiden Welten.

So wird die religiöse Dimension im Roman vor allem durch die Präfiguration der Ehefrau, durch das engelhaftes Mädchen aus der Imbißstube und durch die mystische Welt ihres Bruders Bernhard präsent. Dadurch können die Namen des Mannes und der Frau von solchen Funktionen entlastet werden: aus Paul (Begründer der römisch-katholischen Kirche) wird im Roman Fred, aus Maria (Symbol der Kirche) wird Käte.

Und sagte kein einziges Wort zeigt uns also, wie aus einem Hörspiel ein längeres Erzählwerk entsteht. Die Schärfung der Konfliktsituation erfordert die Einführung von Personen, die jene Werte tragen, die in der zweiten Kurzgeschichte, in der Begegnung in der Stadt, der Prophetie der ersten Begegnung zur Erfüllung verhelfen.

Mit *Und sagte kein einziges Wort* hat Böll sowohl die Hauptkonstituenten seiner Romanstruktur befestigt als auch die Darstellungsform dieser Konstituenten der Romane nimmt von nun an immer wieder Züge an, die sie mit der des Hörspiels verbindet: die Geschehnisse von *Haus ohne Hüter* (1954) an werden fast ausschließlich aus der Perspektive der beteiligten Personen dargestellt. Eine Folge dieser Darstellungsart ist, daß man die Romane relativ leicht für ein Hörspiel bearbeiten kann. Zwar hat Böll selbst diese Möglichkeit im weiteren nicht genutzt, seine Romane wurden jedoch von anderen Autoren in verschiedenen Sprachen oft zu einem Hörspiel oder Theaterstück umgearbeitet.

Eine weitere Neuerung des Romans *Und sagte kein einziges Wort*, die bei allen weiteren Romanen beibehalten wird, ist die Ergänzung der Fortschreibung mit der „Bei-Schreibung“ (J, 397): die Situierung der Gegenwartshandlung der jeweiligen Romane in der jeweiligen Gegenwart des Schreibens.

3. Funktion des Hörspiels und des Theaterstücks in der Periode 1953–1961

Struktur, Darstellungsform und zeitlicher Rahmen des Romans erreichten mit *Und sagte kein einziges Wort* eine solche Festigkeit, daß Böll fortan immer mehr versucht, auch andere Gattungen zu erproben, um seiner invarianten Problematik neue Aspekte abzugewinnen zu können, bzw. eine Möglichkeit zu haben, auf neue Impulse, die ihn als Schriftsteller bei der Suche nach Vorläufern trafen, oder die er spontan aus den zeitgenössischen literarischen, kirchlichen, politischen Bereichen erhielt, auf eine neue Art reagieren zu können.

So sollte man bei der Einbeziehung der Werke aus dem Band *Hörspiele Theaterstücke...* in die Rekonstruktion des Entwicklungs- und Fortschreibungsprozesses mindestens zwei Aspekte unterscheiden, unter denen diese Werke zu ordnen und zu erklären sind. Zum ersten ist zu fragen, inwieweit ein Hörspiel oder ein Drama dazu beitragen kann, neue Themen und Strukturen zu entwickeln. (Man darf natürlich dabei nicht vergessen, daß hin und wieder auch Erzählwerke mit neuer Problematik entstanden sind. So sollte eine Erzählung wie *Die Waage des Baleks* – 1952 – in die Untersuchung einbezogen werden, um eine vollständige Aufzählung zu erhalten.) Zum zweiten ist es zu fragen, inwieweit Rundfunk und Fernsehen einfach als Medien zu betrachten sind, in denen sich eigentlich – mehr oder weniger ‘dramatisiert’ – alles vorlesen oder illustrieren läßt. (Auch in diesem Sinne gehörte *Die Waage des Baleks* wie viele andere Erzählungen hierher, die zuerst in einer Rundfunksendung vorgelesen und erst später gedruckt wurde.)

Die zwei Aspekte können bei einem und demselben Werk gleichzeitig relevant sein. So kann zum Beispiel die Gruppe der Bearbeitungen von Werken anderer Schriftsteller anhand beider

Aspekte untersucht werden: sie sind einerseits Versuche, die Randgebiete der Grundproblematik zu erforschen, und sie sind zugleich auch Besprechungen und Übersetzungen in Hörspielform. Diese Gruppe besteht aus den Werken *Das Lächeln* (Hörbild nach dem Roman von Francis Stuart – 1953), *Mönch und Räuber* (Hörspiel nach einer Legende von Ernest Hello – 1953), *Der Klub seltsamer Berufe* (Hörspiel nach der Erzählung von G. K. Chesterton – 1954), *Eugénie Grandet* (Hörspiel nach dem Roman von Honoré de Balzac – 1958). *Chesterton über Dickens* (1956 entstanden, bis 1979 unpubliziert) gehört dagegen mehr zu den Essays über Schriftsteller, die Böll als seine Vorgänger betrachtet. Der *Dialog am Drahtzaun* (1953 veröffentlicht, aber wahrscheinlich nie gesendet!) als kurzes Hörbild ist eigentlich eine politische Glosse, und das Drehbuch *Irland und seine Kinder* (1961) ist ein Reisebericht. Andere Hörspiele, die mehr unter dem ersten Aspekt zu untersuchen sind, können mit politischen oder poetologischen Essays in Beziehung gesetzt werden. *Zum Tee bei Dr. Borsig* (1955) ist ein gutes Beispiel dafür.

In Bezug auf den ersten Aspekt wäre eine weitere Unterscheidung ergiebig: Wieweit behandeln Hörspiele Themen mit Strukturen, die in die Grundproblematik (noch) nicht integrierbar waren, und wieweit verkörpern sie Ideen, die speziell auf Klangeffekte aufgebaut sind. Hörspiele wie *Klopfzeichen* (1961) und *Sprechanlage* (1961), die eindeutig zu der letzteren Gruppe gehören, entstanden interessanterweise erst später.¹⁶ Am Anfang

¹⁶ Das mag auch mit dem Lernprozeß zusammenhängen, den Böll im Gespräch mit Wintzen so beschrieb: „Und was man alles machen kann mit Sprache und ein paar Geräuschen (...), das zeigte sich bei den Experimenten mit dem Hörspiel. Es wurde auch sehr bewußt gefördert von den Rundfunkanstalten, die Autoren einluden, Hörspiele vorführten. Man diskutierte darüber, die Form wurde sehr gepflegt“ (J, 643).

dominierten weiterhin Versuche, die in ihrer Form nicht 'hörspielhafter' waren, als die ersten Bearbeitungen aus eigenen oder fremden Werken. Sie suchten vor allem nach einer Alternative zur Kurzgeschichte und zum Roman. Es sind die Hörspiele *Wir waren Wimpo* (1953), *Die Spurlosen* (1957), *Bilanz* (1957), *Eine Stunde Aufenthalt* (1957) und das Drama *Ein Schluck Erde* (1961).

Der interessanteste Gegenstand wäre für eine weitere vergleichende Analyse das Hörspiel *Wir waren Wimpo* (1953), bei dem wir noch eindeutiger als im Falle *Ein Tag wie sonst / Und sagte kein einziges Wort* beobachten können, daß das Hörspiel einer satirischen (oder eher parabolischen) Erzählung mit gleicher Thematik (*Unberechenbare Gäste* – 1955) vorangeht, die aber, laut Hinweis im Apparat des Bandes *Hörspiele Theaterstücke...*, wiederum als Vorlage für eine Hörspielbearbeitung mit dem Titel *Anita und das Existenzminimum* (1955) dient (D, 617).

Hier muß ich mich jedoch auf die Behandlung der Frage beschränken, warum der zugrundeliegende Einfall: verwahrloste Tiere in eine kleine Mietwohnung aufzunehmen, für den Autor so wichtig war wie etwa die Brücke von Berczaba. Die Gestalt der barmherzigen Frau, die keinen von der Tür weisen kann, kommt zwar in vielen Werken von Böll vor (das Mädchen in der Imbißstube ist auch eine, wenn auch nicht die ausgeprägteste Vertreterin dieses Typs), dies erklärt jedoch nicht, warum sie hier mit der Geschichte eines Zirkus-Elefanten Namens Wimpo verbunden wird. Auch die Pointe der Geschichte, wonach in dem Elefanten zwei Artisten wohnen, die sich unter Tieren besser fühlen als unter Menschen, ist zu kompliziert vorbereitet, um darin das eigentliche oder einzige Ziel der ganzen Konstruktion mit nicht wenigen absurden Zügen zu sehen. Vielmehr geht es hier um den Versuch, eine Idee „bildhaft' zu machen" (J, 379), für ein 'Bild' eine Form zu finden, die die Möglichkeit in sich birgt, die existenzielle Problematik der früheren Romane mit

einer historischen und gesellschaftlichen Dimension zu erweitern. Konkret handelt es sich um die Erneuerung der Gesellschaft aufgrund von christlichen Prinzipien nach der moralischen Katastrophe des Krieges und um das Element Wasser, das innerhalb der Böllschen Problematik bisher als Element der Unveränderbarkeit eine lyrische, als Element der Verbindung der irdischen Sphäre mit dem himmlischen eine individuell-dramatische Funktion hatte.

Für eine historische und gesellschaftliche Thematisierung des Motivs Wasser bietet sich die Sintflutsage an, die auch biblisch verankert ist und die Erwartungen von Böll hinsichtlich der gesellschaftlichen Entwicklung nach dem Krieg gut ausdrückt.

Dafür, daß diese Sage Böll beschäftigt, gibt es mehrere Anzeichen, und zwar bereits vor dem Hörspiel *Wir waren Wimpo*.¹⁷ Böll hebt zum Beispiel 1952 in seiner Besprechung eines von ihm sonst als mißglückt empfundenen Romans von Remarque gerade die Szene lobend hervor, in der „Juden aus einem Durchgangstransport an die Baracken der Lagerinsassen kratzen, leise um Einlaß flehend“. Böll fügt hinzu: „den Juden in ihrer Verzweiflung erscheinen diese häßlichen, dünnen Wände, die nur Elend bergen, wie ‘Archen’ in der großen Flut: hier fallen Realität und Symbol zusammen, und vielleicht könnte der große Roman unserer Zeit, der KZ, Krieg und Nachkrieg umfaßt, ‘Die

¹⁷ Den zweiten Weltkrieg als Sintflut zu interpretieren, war naheliegend; es genügt hier nur auf die Sintflutscene von *The Skin of our Teeth*, auf das 1942 uraufgeführte Stück von Thornton Wilder hinzuweisen, das in Nachkriegsdeutschland mit großem Erfolg unter dem symptomatischen Titel: „Wir sind noch einmal davongekommen“ in vielen Theaterhäusern aufgeführt wurde. Auch Böll bespricht dieses Stück, wenn auch erst 1963 (Vgl. *Poesie des Alltäglichen*).

Baracke' heißen." (E I, 44)¹⁸ Böll kann jedoch seine Idee in seinen Romanen nicht verwirklichen: die Arche als Ort der Rettung (wie die Imbißstube und die Grüne Straße solche Orte sind) wäre zwar in die Romanstruktur leicht integrierbar, die mit der Arche verbundenen Präsuppositionen und Folgerungen sind aber kaum in eine Handlung mit dem Merkmal der 'Beischreibung', was hier heißt, mit dem Merkmal der zeitgenössischen Erfahrungswelt, einzubetten. Dies wäre um so schwerer, als das Wasser als Element des Zwischenbereichs (soll es die erhaltende Funktion wie im Falle des 'schwimmenden' Fred haben, oder soll es der Bereich des Wartens auf die Erfüllung, wie im Falle des Ich-Erzählers in der Kurzgeschichte *An der Angel* sein¹⁹) eine ganz andere Funktion hat als das Wasser als Element der Flut: es sollte alle Böse – wie in der Bibel steht – *vertilgen*, damit nur die Gerechten übrigbleiben.

So ist es nicht verwunderlich, daß Böll die Sintflutthematik zuerst nicht in einem Roman, und auch nicht in einer Kurzgeschichte, sondern – unter dem „Pseudonym“ Robert Wilke – in einem visionären Gedicht-Fragment bearbeitet. Nachdem Böll in *Haus ohne Hüter* (1954) in der Gestalt Rai Bach²⁰ bereits einen Dichter auftreten ließ, der unter den Nazis ausschließlich Werbeslogans fabrizierte, um der Gefahr des Mißbrauchs durch die Nazi-Propaganda zu entgehen, schrieb er ein Hörspiel mit dem

¹⁸ Dieser Kommentar war für Böll so wichtig, daß er ihn in einer Sammelbesprechung anderswo fast wortwörtlich wiederholte (Vgl. E I, 58).

¹⁹ Vgl. die den Titel erklärende Stelle: „Sie halten uns an der Angel, immer wieder beißen wir an, immer wieder lassen wir uns hochziehen bis an die Oberfläche, immer wieder atmen wir eine Minute das Licht, die Schönheit, die Freude, und immer wieder lacht so ein Schwein, läßt die Schnur locker, und wir sitzen im Dunkeln..." (R I, 570)

²⁰ Der Name „Bach“ weist sowohl auf einen kleinen Wasserlauf, als auch auf den großen Komponisten religiöser Musikwerke hin.

Titel *Zum Tee bei Dr. Borsig* über einen jungen Lyriker, der in den Nachkriegsjahren das Angebot einer Arzneifirma abweist, für sie Werbesprüche zu schreiben. Der Lyriker dieser parabolischen Geschichte heißt nun Robert Wilke, und von ihm wird im Hörspiel das „Gedicht von der großen Flut“²¹ (D, 235) mit den Zeilen zitiert: „Wenn die Große Flut kommt, werden in den Klassenzimmern die Schulbänke an der Decke schwimmen, in den Glockenstühlen werden Haie wohnen: in den Radiostationen werden noch Bänder ablaufen“... (D, 223) „Es ist ein Bild, ein gutes Bild“ bemerkt Franziska, die Geliebte des Dichters, „aber (...) ich meine, es wäre ein wenig Betrug dabei: (...) es ist ein Gedicht für Leute, die morgens mit Brechreiz erwachen, ich aber spüre den Brechreiz noch nicht.“ (D, 236)

Es wurde 1955 geschrieben, zwei Jahre nach *Wir waren Wimpo*, und die Kritik von Franziska zeigt, daß die Umsetzung des Sintflut-Bildes in eine Gegenwartshandlung nicht nur eine technische, sondern auch eine moralische Seite hat. Das Bild, wie sein Ur-Bild in der Bibel, ist zu radikal, seine Anwendung setzt eine fast absolute Hoffnungslosigkeit voraus, die sich nur mit der Hoffnungslosigkeit des betäubten Jahwe messen läßt, der ein einziges Mal bereute, „daß er die Menschen auf Erden gemacht hatte“ (Genesis 6,6).

Als *Wir waren Wimpo* 1953 entstand, war Böll noch weit entfernt von einer solchen Hoffnungslosigkeit. Sie droht Böll erst zur Zeit der Herausgabe der Zeitschrift *Labyrinth* (1960–1962) zu überwältigen. In dieser Zeitschrift wurde übrigens der erste Akt des Dramas *Ein Schluck Erde* veröffentlicht, und das Unternehmen *Labyrinth* wurde, wie Böll selbst in dem anfangs zitierten Vorwort zu dem Band *Hörspiele Theaterstücke...* betonte, im Ro-

²¹ Sintflut geht auf ein althochdeutsches Wort zurück und heißt ‘große Flut’.

man *Ansichten eines Clowns* (1963) fortgesetzt. Als er den Krieg in der ersten Erzählung mit Romanstruktur, in *Der Zug war pünktlich* (1949) noch als einen reinigenden Prozeß dargestellt hatte, verwendete er das Motiv Wasser im Bild der Quelle und im Namen des Komponisten Bach. Seine Musik löst die Phantasien seiner Neugeburt aus: „Das ist wie ein Turm (...) Er wächst und reißt ihn mit, als sei er aus dem tiefsten Grund der Erde emporgeschleudert von einem plötzlich aufbrechenden Quell, der mit wilder Gewalt an düsteren Zeitaltern vorbei hinauf will ins Licht, ins Licht“ (R I, 353). Später hat er sowohl den Krieg (wie wir bereits anhand des Romans *Wo warst du, Adam?* beobachten konnten), als auch die Nachkriegszeit (wie uns immer mehr Schriften in verschiedenen Gattungen zeigen) als eine ungenützte Chance zur moralischen Erneuerung interpretiert. Folglich war die Verbindung der Sintflut mit dem Krieg für ihn nicht mehr möglich und die Gegenwartssituation noch nicht 'sintflutreif', obwohl – zumindest für Böll – durchaus schon 'sintflutverdächtig'. So wird das Sintflutmotiv bei seiner ersten Verarbeitung in *Wir waren Wimpo* mit der Geschichte des zögernden Propheten Jona verbunden und die ganze Handlung in die Sphäre des Satirischen und des Selbstparodistischen versetzt. Die eifrige Anhäufung von Vorräten, die wahllose Aufnahme von Familien und Tieren in die kleine Wohnung, die unüberlegt abgeschlossenen Verträge mit Versicherungsfirmen durch die Hausfrau Anita gipfeln in der Aufnahme des Elefanten Wimpo, der in der Naßzelle der Wohnung, im Bad seinen Platz bekommt.

Hans, der Mann bleibt ein Noah und ein Jona ohne „Natur-Wasserkatastrophen“ (D, 112). Sie bleiben aus, und ihm wird nicht geglaubt, daß sie kommen werden. So wird die Geschichte des Mannes, eines Versicherungsagenten zu einer Selbstparodie des Autors Heinrich Böll:

Mir hatte man ein paar schwierige graphische Darstellungen mit auf die Reise gegeben. Anhand dieser Kurven und Zahlen sollte ich den Bauern auf dem Lande erklären, daß die Trockenheit von einer Überschwemmung abgelöst werden würde. Aber ich verstand die Tafel selber nicht ganz. (D, 112)

Die Selbstironie ist versteckt, aber kaum zu überhören. Inzwischen wissen wir (aus Interviews, von Ausstellungen etc.), daß Böll seine Romane von *Wo warst du, Adam?* an mit Hilfe von graphischen Darstellungen komponierte, auf denen bestimmte, mit Farben gekennzeichnete Motive mit Kurven verbunden wurden und das Alter der einzelnen Gestalten in verschiedenen Phasen der dargestellten Geschichte in Zahlenreihen angegeben wurde. Diese Grafiken und Zahlenreihen wurden während der Arbeit öfter umgearbeitet: entsprechende Unstimmigkeiten in der publizierten Fassung rühren oft von hierher. (Übrigens weist die Adresse der menschen- und tierfreundigen Familie verhüllt ebenfalls auf den Autor hin: Als Heinrich Böll dieses Hörspiel geschrieben hat, wohnte er mit seiner Frau Annemarie in der Schillerstraße 99. in Köln, die Adresse von Hans und Anita ist „Hüllerstraße 99.“ – D, 118.)

Ich dachte an Anita, an unsere Kinder und Wimpo, und dann sprach ich auf die Bauern ein: ich beschwor sie, verglich unser Unternehmen mit der Arche Noah! Ich gebrauchte Wendungen wie: 'die da kommen'. Damit meinte ich die Schrecknisse des unendlichen Wassers! Ich sagte auch: 'die Wasser [„Genesis“ 8,9 und „Jona“ 2,6], die da kommen' oder: 'die da unter uns wüten werden'! – Alles, alles sagte ich umsonst! Erschöpft setzte ich mich in die Lokalbahn und fuhr zurück in die Stadt:

Menschen wie meine Frau, das stellte ich ein für alle Male fest, sind selten. (D, 11)

Die Schrecknisse kamen nicht. Willi und Erna Schreck, die Artisten (und gleichsam Spiegelbilder des gescheiterten Schmierpropheten) in der Elefantenhaut, enthüllen sich vor der Familie und verlassen das Bad, wie Jona den Fisch. Daß sie aber nach dieser „Metamorphose“ (D, 113) unfähig sind, unter den Menschen zu leben, und darum mit Hilfe der Familie – mit Rosenkranz ausgerüstet – in den Zoo ziehen, ist das einzige aber unübersehbare Zeichen dafür, daß die Rückkehr zur Normalität auch für die Familie um Anita nicht lange dauern kann.

Die erste ernste Verwandlung der Sintflutsage zum Handlungselement unter zeitgenössischen Bedingungen kommt in dem Hörspiel *Die Spurlosen* (1958) vor. Inzwischen ist die Remilitarisierung Deutschlands vollzogen worden, und der moralische Zustand der Amtskirche wird für Böll immer fraglicher. In diesem Jahr schrieb er den berühmten *Brief an einen jungen Katholiken*, und er arbeitete schon am Roman *Billard um halb zehn*, in dem eine Abtei gesprengt und der Minister für Verteidigung angeschossen wird. Arche Noachs ist in diesem Hörspiel ein U-Boot der Wehrmacht, dessen Besatzung zusammen mit Familienangehörigen am Ende des Krieges spurlos verschwindet, und die 'neue Erde' ist eine paradiesische Insel irgendwo im Atlantischen Ozean. Ihre neue Welt ist allerdings nicht vollkommen: sie haben weder genug Geld noch einen Priester; sie kehren zu der 'alten Erde' regelmäßig als Bankräuber zurück. Die Gegenwartshandlung stellt den Konflikt dar, ob ein Priester auf Wunsch einer Frau in Kenntnis der Quelle ihres bisherigen Lebensunterhalts mit ihnen geht oder nicht, sie verrät oder nicht. Damit wird mit der Sintflutssage auch das Problem der Bewertung von Gewalt verbunden, das bereits in *Mönch und*

Räuber angeschnitten wurde. Die Bewertung kann eine relative und eine absolute sein. Man kann fragen, wer vor dem Vertreter Gottes (vor dem Heiligen Eugen in *Mönch und Räuber* oder vor dem Kaplan Brühl in *Die Spurlosen*) böser ist: die Ausgeraubten oder die Räuber. Man erhält die Antwort in Form eines Chiasmus von Eugen: „Viele wohnen im Haß, welche glauben, in der Liebe zu wohnen, viele glauben, im Haß zu wohnen, welche in der Liebe wohnen“ (D, 149) oder in Form des Schweigens von Brühl, das der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die Zeit, die die Bankräuber durch seine Hilfe gewinnen, ausreicht, die moralische Ambivalenz ihrer Lebensform aufzuheben – ein Standpunkt, der hilft, Bölls *Spiegel*-Artikel *Freies Geleit für Ulrike Meinhof* besser zu verstehen.

Man kann aber nicht nur nach den ‘eentlichen’ Sündern fragen, sondern auch die grundsätzliche Frage stellen, ob Gewalt gegen die eigentlichen Sünder, gegen die Zerstörer von Gemeinschaften, überhaupt anwendbar ist. Diese Frage ist gerade unumgänglich für einen Schriftsteller, der die Gefahr der Spaltung prinzipiell nicht in den Mitgliedern der Gemeinschaft, sondern in jener äußeren Kraft sieht, die diese Gemeinschaft beherrschen will, die, wie es bereits in *An der Angel* heißt, „die Hoffnung, das Paradies, den Trost [verwalten]“ (R I, 570). Und diese zweite Frage im Einklang mit den christlichen Prinzipien zu beantworten ist viel schwerer als die Beantwortung der ersten Frage nach den eigentlichen Schuldigen.

Böll versucht dieser absolut gestellten Frage auszuweichen, oder ihr die Schärfe zu nehmen, indem er Gewalt gegen ‘Trenner’, gegen die Zerstörer von Gemeinschaften (in der hier behandelten Periode) durch Nebengestalten ausüben läßt, und die Folgen des Gewaltaktes konsequent abschwächt. Die Strafe des Mörders von Rai Bach ist nur eine Ohrfeige in *Haus ohne Hüter*, Johannes Schuß auf den potentiellen Mörder ihrer Enkel be-

wirkt in der Endfassung von *Billard um halb zehn* nur eine leichte Verletzung.

Erst die Krise am Anfang der 60er Jahre, die ihren klarsten Ausdruck in *Ansichten eines Clowns* fand, bringt die volle Entfaltung der Sintflutlegende im utopischen Drama *Ein Schluck Erde*. Der Roman, wie alle Romane seit *Und sagte kein einziges Wort* spielt in der 'Gegenwart', aber alle Hoffnung, wie bereits sein biblisches Motto eindeutig zeigt, wird in die Zukunft verlegt: „Die werden es sehen, denen von Ihm noch nicht verkündet ward, und die verstehen, die noch nichts vernommen haben“ (R III, 77). Das Drama dagegen spielt in dieser Zukunft, in der nicht nur die Tendenzen der 50er Jahre sich ausbilden, sondern – im Gegensatz zum Ausgang des Romans – auch die Keime einer anderen Gesellschaft vorhanden sind.

Das Theaterstück beginnt mit den Worten von Dräs, der eine Art Dichter und Geistlicher der untersten Schicht dieser Gesellschaft ist. Er ist in einem Käfig geboren, und sitzt bis zur letzten Szene des Stücks, wie Wimpo im Zoo, in einem Käfig, aber nicht aus eigenem Entschluß, sondern zur Strafe. Hier betet er in einer seltsamen Sprache „barme – barme – barme..." (D, 404) und singt 'Das Gedicht über die große Flut' als historische Erzählung, als „Mahne": „Es wuchs das Wasser über die Erde, wuchs die Welle, wuchs das Wasser über Brot und Blume"... (D, 407) Vor fünfhundert Jahren kam das Wasser, in einer Zeit, in der es, die Zuschauer können die Funde der Taucher leicht identifizieren, bereits Eisschränke und Fernsehgeräte auf der Erde gab. Jetzt leben die Menschen, die Nachkommen derer, die die selbstverschuldete Wasserkatastrophe („sie haben die Luft zu Wasser gemacht" – D, 429) überlebt haben, auf Felsen und künstlichen Inseln. Sie leben von dem, was sie aus dem Wasser fischen können, aber es ist verboten, Fische zu essen. So ist die Erde, die sie mit harter Arbeit aus großen Mengen von Wasser

heraussieben, das Wertvollste. Die Insel ist also kein Paradies, auf ihrem Territorium befindet sich eher der 'ideale', der rational organisierte Staat. Die Gesellschaft ist nach wissenschaftlichen Prinzipien streng hierarchisch aufgebaut, alle Bereiche des Lebens sind autoritär geregelt. Es gibt Regelungen sowohl für den Sprachgebrauch als auch für die Ehe und für den Kindersegen. Die Ränge unter den Menschen sind mit Farben gekennzeichnet: von farblos steigt die Skala über blau, grün, rot, weiß bis Gold. Es gibt eine Art Staatsreligion, in der „jenes höhere Wesen, das wir verehren“ (R III, 174) „Nichtsda im All“ (D, 421) heißt. Durch die Versetzung der Handlung um gut fünfhundert Jahre, kann nun vor allem die Grundlage der Gesellschaft, die Wissenschaft durch die Relativierung ihrer Leistungen satirisch dargestellt werden. Die im Hohenlied der Liebe beschriebene typologische Erkenntnislehre Paulus wird umgekehrt: was heute jedes Schulkind über seine Umwelt weiß, wissen nach fünfhundert Jahren nach der Flut alle roten „Wisser“, weißen „Exzellenzen“ und goldenen „Doppel-Ober-Kenner“ zusammen nicht: einfallsreich, spitzfindig und methodologisch streng vorgehend diskutieren die Ranghöchsten über das Gerippe eines Fernsehgerätes, über seine mögliche Funktion: ob es den Ertrunkenen zur Kleintierhaltung (dann aber wohin mit dem Kot?) oder als Abfallkörbe gedient haben...

Die Gesellschaft nach der Katastrophe, die aus Luft mit Hilfe einer Wasserstoffbombe Wasser gemacht hat, ist also ein satirischer Abglanz der zeitgenössischen, und zwar betont nicht nur der deutschen Gesellschaft: „Für alle Inszenierungen außerhalb der Bundesrepublik und in Übersetzungen in fremde Sprachen wünscht der Autor, daß dort, wo im Text das Wort deutsch vorkommt, die Bezeichnung der jeweiligen Nationalität gewählt wird“ (D, 403).

Die Satire kulminiert allerdings nicht in Relativierung der Wissenschaft, sondern in der Bloßstellung der Verlogenheit derer, die sie verwenden. Alle Regelungen bauen sich nämlich auf die drastische Rationalisierung der Nahrung auf, die aber erst durch das Verbot des Fischessens notwendig wird. Mit der Nahrungsknappheit ist die Regelung der Liebe und Ehe verbunden, durch ein Verteilungssystem, das bloß ein „Nahrungsminimum“ (D, 413) für jede Existenz sichert.

Dieses System wird durch den „Opferwahn“ (D, 413) der Farblosen durchbrochen, die Kresten heißen, Fisch essen und das Brot verteilen: in diesem Sinne und nicht nur nach einer möglichen Etymologie ihres Namens sind die Kresten die Abkömmlinge der Urchristen.

Die große Flut ermöglicht also wieder einmal den Aufbau einer neuen Gesellschaft auf urchristlichen Prinzipien. Sie werden vor allem durch die Erinnerung an die Geschichte am Leben erhalten, getragen durch die (von den Herrschenden verbotene) Sprache und durch die (von den Herrschenden falsch interpretierte) „Mahne“, und durch die Erinnerung an die individuelle Geschichte, gefördert durch die Milch, die von Tauchern unter dem Wasser entdeckt wurde. Dazu gesellt sich die Spontaneität der Liebe, die den Ehe- und Fortpflanzungsplan der Herrschenden zerstört, und der Spiel- und Kunsttrieb der Kresten, der die Freiheit, die zweckfreie Lust fordert. Das feste Gefüge der Hierarchie beginnt zu zerfallen, wenn der weiße Trenner, der Vertreter der Staatsreligion, Milch trinkt, und wenn die rote Wiserin das Spiel kennenlernt. Mit der Schwächung des äußeren Drucks aber entstehen innere Spannungen: Verbindungen aus freien Stücken lösen den Wunsch nach Besitz aus, der wiederum zu neuer Hierarchisierung führt. Das Drama endet mit der Befreiung der Menschen aus dem Käfig und aus ihrer rechtlosen Situation, die letzten Endes durch die Wiederentdeckung des

Feuers möglich geworden ist. Das Feuer geriet als Flamme eines Feuerzeuges, als „Feindin des Wassers“, als „die wehende, atmende Sonne“ in den Besitz der Farblosen, sie können damit ihre „Bleibe“ wärmen, aber auch ihre Feinde abschrecken. Dadurch entsteht jedoch eine neue Gefahr, die größer ist als die durch den Besitz, gegen die Dräs sofort auftritt, nämlich die Gefahr der Gewaltanwendung. Dräs nimmt darum das Feuerzeug zu sich, und rät, im Widerspruch zu seinen früheren eigenen Ankündigungen, von der Gewaltanwendung gegen die früheren Herrschenden ab. Er läßt Gnade walten: „gesagt ist nicht getan (...). Das Wort ist nicht die Tat, und die Möge ist mehr als beide.“ (D, 463) Dieser „Distanzierungsvers“ (D, 613) klingt am Ende des Stücks noch nicht ironisch – anders als im Drehbuchentwurf für Volker Schlöndorffs Beitrag zu dem Film „Deutschland im Herbst“, in *Die verschobene Antigone*: „Gewaltiges kündend, künden wir doch nicht Gewalt“ (D, 610).

In diesem Stück gelingt Böll das Existenzielle und das Gesellschaftliche durch die Entfaltung der verschiedenen Aspekte des Themas Wasser zu vereinigen. Es bleibt aber dabei offen, ob der Stoff für die nächste ‘Mahne’ nicht ein Schluck Asche sein wird.

(1992)

Der strukturelle Ort des Themas 'Gewalt' in Bölls Erzählungen *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Ende einer Dienstfahrt* und die Erweiterung des Kunstbegriffs

1. Begriffliche Differenzierungen

Es wird in der Literatur über Heinrich Böll oft, heftig und kontrovers darüber diskutiert, welche Rolle die Gewalt in seinem Œuvre spielt.¹ Die einschlägigen Auseinandersetzungen wurden bisher meistens durch konkrete Vorfälle ausgelöst und nicht selten in diffusen, politisch dominierten Kontexten mit unscharfen Begriffen geführt. Darum ist es notwendig, mit elementaren begrifflichen Klarstellungen und Unterscheidungen zu begin-

¹ Statt der umfangreichen Literatur möchte ich nur die drei Bereiche dieser Literatur angeben. Bölls Verhältnis zu Gewalt wurde zuerst ausführlich in Zeitungen und Zeitschriften nach dem Erscheinen seines *Spiegel*-Artikels am 10. Januar 1972 diskutiert. Vgl. Böll, Heinrich: *Freies Geleite für Ulrike Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen*. Zusammengestellt von Frank Grützbach. Mit Beiträgen von Helmut Gollwitzer, Hans G. Helms, Otto Köhler. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 192. Literaturwissenschaftler schalteten sich erst nach dem Erscheinen der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) in diese Diskussion massiv ein. Als Beispiel stehe hier der Aufsatz von Hanno Beth: „Rufmord und Mord: die publizistische Dimension der Gewalt.“ In: Beth, Hanno (Hg.): *Heinrich Böll. Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen*. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag 1975, S. 55–81. Es gibt schließlich viele Hochschulexamensarbeiten, die als Reaktion auf diese Auseinandersetzungen die Gewalt als zentrales Thema Böllscher Werke gewählt haben. Sie sind im Heinrich-Böll-Archiv der Stadt Köln gesammelt und durch die kommentierte Bibliographie von Francis James Finlay (unpubliziert) erfaßt. Ich verweise auf die exemplarische Arbeit von Barbara Bunse-Löwenstein: *Der Gewaltbegriff bei Heinrich Böll. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“*. Magisterarbeit. Universität-Gesamthochschule-Paderborn 1986, S. 118.

nen. Sie sollen uns ermöglichen, den fraglichen Problembereich präziser zu umgrenzen und genauer zu gliedern.

Es liegt auf der Hand, zunächst drei ontologische Unterscheidungen zu treffen.

1.) Gewalt ist ein Phänomen der interpersonellen Beziehungen (das mit verschiedenen Ausdrücken beschrieben werden kann).

2.) 'Gewalt' ist ein Terminus über interpersonelle Beziehungen (der in verschiedenen Theorien definiert wird).

3.) Gewalt ist Thema schriftstellerischer Arbeiten (dessen Festlegung und Bewertung interpretationsbedingt ist: Es muß ausfindig gemacht werden, welche Ausdrücke mit 'Gewalt' synonym gebraucht werden, und welche Theorie der Gewalt der Definition zugrundegelegt wird).

Man kann das Problemfeld allerdings auch anders gliedern. Dann haben wir nur zwei Hauptbereiche, und die Trennung läuft zwischen Phänomen und Terminus. Denn – was den dritten Bereich betrifft – die Arbeit der Schriftsteller kann so aufgefaßt werden, daß durch sie Phänomene in die Welt gesetzt werden. Indem Schriftsteller Kurzgeschichten und Romane, Hörspiele und Theaterstücke schreiben, schaffen sie fiktive Welten, in denen auch Gewalt vorkommen kann. Schriftsteller können freilich nicht nur Phänomene in die Welt setzen, sondern diese auch erklären. Diese Erklärungen können als wissenschaftliche oder als subjektive Theorien aufgefaßt werden.² Das heißt wiederum, daß die Termini dieser Theorien entweder auf Gewalt in

² Subjektive Theorie wird hier als eine wissenschaftstheoretisch zwar unvollkommene, für den Verfasser jedoch erklärungskräftige und handlungsorientierte (ethisch relevante) Theorie eines Teilgebietes verstanden.

der Erfahrungswelt oder auf Gewalt in der fiktiven Welt eines Schriftstellers bezogen werden können.

Ein Schriftsteller kann also, wenn wir nun von der zweiten Differenzierungsreihe ausgehen, als Essayist subjektive Theorien und als Verfasser von Abhandlungen wissenschaftliche Theorien über die Gewalt in der Erfahrungswelt erarbeiten. Er kann aber zum Beispiel als Romancier auch fiktive Welten erschaffen, in denen Gewalt angewendet wird, und sie auch (in der Manier des Essayisten subjektiv oder in der Manier des Theoretikers wissenschaftlich) erklären. Er kann das innerhalb eines einzigen Werkes tun oder in verschiedenen Werken.

Ich habe bisher nur eine grobe Gliederung des Problemfeldes vorgenommen, aber dies erbrachte bereits ein verhältnismäßig kompliziertes Gefüge. Die Unterscheidung der beiden ontologischen Bereiche und die Bestimmung der möglichen Formen ihrer Erkenntnis und ihrer Bewertung sind allerdings unabdingbar, wenn wir uns ernsthaft mit dem Problem auseinandersetzen wollen, wie das schriftstellerische Œuvre von Böll und die Problematik der Gewalt zusammenhängen. Heinrich Böll hat nämlich fast alle Möglichkeiten ausgeschöpft, Gewalt zu thematisieren, die sich einem Schriftsteller aufgrund unserer Differenzierungen eröffnen. Ich kann nur drei Klassen dieser Typologie mit keinem Beispiel aus Bölls Œuvre belegen, und zwar die Klassen, die (auch) wissenschaftstheoretischen Normen unterliegen und von daher in der Geschichte der Literatur relativ selten vorkommen.³ Die übrigen Klassen können jedoch mindestens mit je einem Beispiel belegt werden. Denn Böll hat:

³ Zum Beispiel hat Hermann Broch in seinen Abhandlungen über den Massenwahn mit wissenschaftlichem Anspruch eine Theorie über die Gewalt in der Erfahrungswelt verfaßt. Er hat außerdem mit seiner geschichtsphilosophischen Studie über den Zerfall der Werte in *Die Schlafwandler* das selbster-

a) subjektive Theorien über die Gewalt in der Erfahrungswelt aufgestellt, so zum Beispiel in seiner Rede *Gewalten die auf der Bank liegen* auf dem Parteitag der SPD am 12. 10. 1972 in Dortmund. (E II, 605–608)⁴,

b) eine Reihe von fiktiven Welten geschaffen, in denen das Phänomen Gewalt dargestellt ist, so zum Beispiel den Roman *Billard um halb zehn* (1959),

c) das Phänomen Gewalt in einigen fiktionalen Werken nicht nur dargestellt, sondern es auch subjektiv erklärt. So zum Beispiel in der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974),

d) das Phänomen Gewalt, das er selbst in verschiedenen fiktiven Welten erschuf, in Selbstkommentaren erklärt, zum Beispiel in dem Interview *Drei Tage im März* mit Christian Linder (1975). (J, 402ff.)

schaffene Phänomen Gewalt (Huguenaus Mord an Esch) mit wissenschaftlichem Anspruch erklärt. Er hat schließlich diese Studie auch selbständig publiziert, um sowohl eine Analyse des eigenen Werkes zu geben als auch historische Prozesse theoretisch zu erklären.

⁴ Quellenangaben und Zitate beziehen sich, soweit möglich, auf Heinrich Böll: *Werke*. hg. v. Bernd Balzer. Siglen: E, römische Bandnummer, Seitenzahl = *Werke. Essayistische Schriften und Reden*. 1–3. (1952–1978.) Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978; D, Seitenzahl = *Hörspiele, Theaterstücke, Drehbücher, Gedichte*. 1. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1979; J, Seitenzahl = *Interviews*. 1. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1978; R, römische Bandnummer, Seitenzahl = *Romane und Erzählungen*. 1–4. Ergänzte Neuauflage. Bornheim-Merten und Köln: Lamuv und Kiepenheuer & Witsch 1987; Die Daten zur Erstveröffentlichung wurden ggf. mit Hilfe von Viktor Bölls Zwischenbericht (*Zu einer neuen Bibliographie der Werke Heinrich Bölls*. Köln: KIM, Stadtbücherei Köln 1994. S. 16.) stillschweigend korrigiert. Siglen für Bände mit nach 1978 publizierten essayistischen Schriften: EZ = In: Böll, Heinrich: *Ein- und Zusprüche. Schriften, Reden und Prosa*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1984; F = Böll, Heinrich: *Die Fähigkeit zu trauern. Schriften und Reden 1983–1985*. Bornheim-Merten: Lamuv 1986.

Die äußerst kontroverse Beurteilung von Bölls Verhältnis zur Gewalt rührt nun nicht zuletzt daher, daß sowohl die ontologische Zugehörigkeit des Phänomens Gewalt (gehört es zur Erfahrungswelt oder zu einer fiktiven Welt?) als auch den erkenntnistheoretischen Status von Bölls Aussagen über Gewalt (handelt es sich um eine subjektive oder um eine wissenschaftliche Theorie?) unreflektiert vermengt werden.

Gegen diese Hypothese gibt es sofort einen essentiellen Einwand. Man könnte mir nämlich entgegenhalten: Ich vermisse hier Differenzierungen, die immer wieder gerade von Bölls Kritikern gemacht wurden, und wogegen Böll sich selbst immer eindeutig wehrte. Kann in Vergessenheit geraten, wie lange und heftig darüber gestritten wurde, mit welcher Begründung Heinrich Böll die Ehrenbürgerschaft der Stadt Köln verliehen werden sollte? Der Streit der drei Fraktionen von SPD, CDU und FDP hatte sich bekanntlich daran entzündet, ob die gesamte Spannweite seines Werkes in die Würdigung einzubeziehen sei. Es gab Ratsmitglieder, die für eine Teilung eintraten und allein Bölls erzählerische Leistung würdigen wollten. Böll war aber erst bereit, die Ehrenbürgerschaft anzunehmen, als sich der Rat der Stadt Köln geeinigt hatte, das Gesamtwerk in die Würdigung aufzunehmen. Böll ging auf diesen Streit sogar in seiner Dankrede am 29. April 1983 ein: Er habe nicht begriffen, sagte er, warum der sogenannte Erzähler von dem getrennt werden sollte, der gelegentlich auch Aufsätze und Kritiken schreibt und Reden hält. Ist also ein „auseinandernehmen, einordnen, unterteilen“ (EZ, 84) – so hat Böll die Trennungsversuche in seiner Rede genannt – nicht fehl am Platze?

Hören wir nur genau zu, was Böll in dieser Rede exakt sagte. Er argumentiert nicht gegen die „interpretationsbedingte Trennung“ (EZ, 84) der epischen Gattungen von den essayistischen! Er versteht allerdings nicht, daß einige Ratsmitglieder ihn als

Autor „nicht ganz lassen“ (EZ, 84) wollten. Böll will auch als Autor als un-teilbar, also als In-Dividuum verstanden werden. Damit betont er die Einheit der Intention, aus der alle seine Schriften entstehen.⁵ Er bekräftigt aber zugleich auch den Unterschied zwischen Werken, die eine fiktionale Lesart erfordern, und Werken, die „direkt“, d. h. auch ohne den Umweg über ein um Erklärung bemühtes, interpretatorisch-theoretisches Nachdenken verstanden werden können. Mehr noch: Er bewertet die Folgen dieses Unterschiedes auf der Ebene der Gattungen gerade umgekehrt wie die zögernden Ratsmitglieder, die diesen Unterschied bereits auf der Ebene der Person vornehmen wollten. Nicht die Aussagen des Redners und des Aufsatzschreibers können nach Böll für die Gesellschaft am gefährlichsten sein (was wohl heißt, ihre Stabilität, getragen von selbstgenügsamen Bürgern, in Frage stellend), sondern die Werke des sogenannten Erzählers! Warum? Die Antwort ist von Böll enigmatisch formuliert. Das habe er einfach so zu sagen, äußert sich der Autor, wenn er in sich gehe. Die theoretischen Gründe dafür herauszufinden, überläßt er – wortwörtlich steht es im Abdruck der Rede – „den Germanisten“ (EZ, 85).

Durch Bölls subjektive Theorie über die unterschiedliche Gefährlichkeit verschiedener Textsorten für die Leser und

⁵ „Als man zwar bereit war, den ‘meisterhaften Erzähler und Schriftsteller von internationalem Rang’ zu ehren, nicht aber den ‘kritischen und engagierten Beobachter gesellschaftlicher Fehlentwicklung’ (...), [hatte] Böll bereits ein Telegramm an den Oberbürgermeister in der Tasche, mit dem die so verstandene Ehrung zurückgewiesen werden sollte.“ Vorwort von Viktor Böll In: Böll, Viktor (Hg.): *Böll und Köln*. Köln: Emons 1991, S. 6. Diese Einheit betont auch die affirmative Böll-Literatur. Ein Beispiel dafür: Aoki, Junzo: „Der Erzähler und der Zeitkritiker. Heinrich Böll in seinen späteren Jahren.“ Vortrag auf der ersten internationalen Böll-Konferenz in Szeged/Ungarn am 9. September 1987.

damit für die Gesellschaft werden wir herausgefordert, mit Hilfe literaturtheoretischer Überlegungen herauszufinden, warum „*Die Wahlverwandtschaften*, *Werthers Leiden*, *Faust*“ (EZ, 87) – das sind Heinrich Bölls Beispiele – und etwa *Wo warst du, Adam?*, *Billard um halb zehn*, *Ansichten eines Clowns*, *Gruppenbild mit Dame* und andere fiktionale Werke von Böll – um die es hier eigentlich geht – im Böllschen Sinne gefährlicher sein können als ‘zersetzende’ Wahlreden und Aufrufe, provokative Grabreden und persönliche Stellungnahmen, einmischende offene Briefe und historische Essays.

Ich höre schon die Gegenmeinung: verlorene Liebesmüh’, man sollte Heinrich Bölls In-Sich-Gehen als improvisierte Abwehrgeste nicht so wörtlich nehmen. Er verstecke sich hinter dieser unausgeführten Argumentation wie er sich als Autor hinter der wackeligen Kulisse der Fiktion oft versteckt habe. Böll selbst sage doch in Interviews, daß ihm ein Roman, auch eine größere Erzählung „ein Versteck“ (J, 16ff.)⁶ sei. Fiktion sei also nicht etwas Gefährlicheres, sondern einzig und allein etwas Verantwortungsloseres als eine direkte, unkaschierte Aussage. Fiktion sei nichts anderes als eine mehr oder weniger getarnte Verschlüsselung. Damit werde es nur dem Richter unmöglich gemacht, das zu beanstanden, was er als Leser wohl nicht übersehen könne. Stehe zum Beispiel die ‘ZEITUNG’ in der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* aus dem Jahre 1974 schließlich nicht für die *Bild-Zeitung*? Könne jemand das leugnen, wenn auf dem Vorblatt zu der Erzählung sogar steht: „Soll-

⁶ Gemeint ist sein erstes größeres Interview: „Werkstattgespräch mit Horst Bienek.“ Anfang 1961. Er benutzt dieses Bild auch später noch: „Interview von Anthony Stubbs“, 1968. In: Böll, Heinrich: *Querschnitte. Aus Interviews, Aufsätzen und Reden von Heinrich Böll*. Zusammengestellt von Viktor Böll und Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1977, S. 103.

ten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der *Bild-Zeitung* ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten (...) unvermeidlich." (R IV, 11). Wie Versicherungen, daß Personen und Handlungen frei erfunden seien, Heinrich Böll das Kneifen vor Verantwortung und vor einem Zur-Verantwortung-Ziehen ermöglichten, habe er selbst bereits 1966 in der Erzählung *Ende einer Dienstreise* durch die Geschichte der beiden Gruhls unmißverständlich dargestellt! Die Gruhls hätten dort die Verbrennung eines Jeeps der Bundeswehr von Kunsttheoretikern als Happening erklären lassen und seien dadurch praktisch unstrafbar.

Eine solche Beweisführung übersieht freilich mindestens zwei Gegebenheiten. Die eine liegt klar vor uns, die andere ist mehr oder weniger verdeckt, aber auch sie kann durch eine historische Durchleuchtung der schriftstellerischen Produktion von Heinrich Böll sichtbar gemacht werden. Was klar vor uns liegt, ist der Anstoß zu dieser Auseinandersetzung: die Tatsache nämlich, daß Böll nicht nur durch sein erzählerisches Werk, sondern auch durch seine politische Essayistik hervorgetreten ist.

1. a) Böll wich der direkten Stellungnahme aus persönlichen Gründen nie aus. Er benötigte den „Formalismus“ der Kunst „als Möglichkeit der Verstellung“ (E I, 390)⁷ nicht, auch nicht in Sachen Gewalt. Er sprach darüber nicht nur, teilweise geschützt, auf dem Podium eines Parteitages (*Gewalten die auf der Bank liegen*), sondern auch völlig ungeschützt, als einzelner Staatsbürger. Es genügt hier auf den *Spiegel*-Artikel hinzuweisen, der eine monatelange heftige Debatte über Böll auslöste: *Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?* (1972)⁸ Böll hat auch die Organe

⁷ *Zwischen Gefängnis und Museum*. 1960.

⁸ Vgl. den Dokumentationsband: Böll, Heinrich: *Freies Geleit für Ulrike Meinhof*. (Hg. v. Frank Grützbach) Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972.

des Staates nicht gescheut: weder als Zeuge noch als Ankläger. Es genügen die Hinweise auf das Gutachten zum Prozeß gegen Erich Fried (1974) und auf die Aussage im Prozeß gegen Matthias Walden (1975) – in beiden Fällen ging es um die Frage der ‘geistigen Mittäterschaft’ bei physischer Gewaltanwendung.

1. b). Sein Protest gegen die Trennung des direkten politischen Engagements vom literarischen Lebenswerk ist weder ein Zufallsprodukt noch auf den eigenen Leib zugeschnitten. Bereits 1972 schrieb Böll einem Politiker, der im Namen der Jungen Union mit ihm polemisierte: „Die Trennung von Politik und Literatur ist so gefährlich, wie die Trennung von Religion und Politik“ (E II, 565). Als Ingeborg Bachmann 1973 starb, warnte er in seinem Nachruf in Zusammenhang mit ihren politischen Aktivitäten: „Man sollte nicht versuchen, diese Art Mut und Engagiertheit aus der großen Dichterin herauszuidividieren, denn das eine gehört zum anderen“ (E III, 63). Und noch früher, bereits 1967 und noch in einer anderen geschichtlichen Periode der Bundesrepublik und in einer anderen literarischen Phase des Autors, sagte Böll in seiner Dankrede bei der Verleihung des Büchner-Preises: „Ich kann mich nicht entschließen, Büchners ästhetische Gegenwartigkeit von seiner politischen zu trennen.“ (E II, 280)⁹

2. Die Sonderstellung der Erzählungen *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Ende einer Dienstfahrt*.

Wie steht es aber mit den zwei angeführten Erzählungen? Wie können wir „Verstecken“ nicht als eine ethisch-rechtliche, son-

⁹ Georg Büchners *Gegenwärtigkeit*. Rede zum Büchner-Preis, gehalten am 21.10.1967 in Darmstadt.

dern als eine poetologische Kategorie auslegen? Man kann eine theoretische Antwort mit Hilfe eines Begriffs finden, der nicht die trennende Grenze, sondern die verbindende Brücke zwischen den fiktiven und den faktischen Bereichen der Kunst- und Erfahrungswelt markiert: es handelt sich um den Begriff 'Spiel'. Böll hat, wie viele andere Künstler, seine schriftstellerische Tätigkeit auch als Spiel aufgefaßt, genauer gesagt, er war ihrer spielerisch-gauklerischen Seite immer bewußt. „Manches ist eben auch reine Spielerei“ (J, 323), sagt er dem beharrlich nach Intention und Funktion bestimmter Erzählweisen fragenden Manfred Durzak in einem Gespräch über *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. In eben dieser Weise äußerte sich auch Gruhl jun., um seiner Begabung für Ausarbeiten und das Zeichnen von militärischen Einsatzplänen die militaristische Perspektive zu nehmen: das seien „abstrakte Spielereien, in denen ein gewisser, sogar künstlerischer Reiz liege.“ (R III, 554) Unter diesem Aspekt, dem Aspekt des (listigen) Spieles, kann Bölls Anmerkung über seine Erzählwerke als mögliche Verstecke verstanden werden, und nicht unter dem Aspekt der politischen Zensur, die ihn in der Bundesrepublik Deutschland ernsthaft und direkt nie traf. Er spricht über 'Versteck' einmal ganz im Sinne Goethes, der Zelter über *Die Wahlverwandtschaften* gesagt hat: „Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt.“¹⁰ Denn er hat wahrlich viel und vieles mit ironischer oder satirischer Absicht oder mit spielerisch gemeintem autobiographischem Bezug in seinen Werken versteckt. Die Suche nach diesen Verstecken wäre wortwörtlich ein eigenes Kapitel für sich. Hier kann ich nur die Umrisse dieses möglichen Kapitels mit einigen Beispielen andeuten.

¹⁰ Jena, 1. Juni 1809. Zitiert In: Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Bd. 6. *Romane und Novellen 1*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese. München: C. Beck 1981, S. 638.

Im Eheroman *Und sagte kein einziges Wort* hören wir plötzlich die selbstironische Stimme des Autors aus dem Munde seiner Figur Serge – „eine Größe im Eherecht“ (R II, 171) –, als kurz vor dem Kulminationspunkt der Handlung, in höchster dramatischer Spannung, der Satz fällt: „zum Glück kommt übermorgen Witsch zurück, und ich kann den Kram abgeben“ (R II, 171). Ein insider joke für den neuen Verleger – dieser Roman war der erste „Kram“, den Böll für den Verlag von Joseph Caspar Witsch geschrieben hatte. Oder käme nicht Böll, Heinrich (und mit dem zweiten Vornamen) Theodor zum Vorschein, wenn wir die Abkürzung für den Namen des liebenswürdigen Buchhändlers in *Gruppenbild mit Dame*, B.H.T., auflösen würden? Böll hat einige Essays unter offensichtlichen, ironisch oder satirisch gemeinten Pseudonymen wie Lohengrin oder George Bernhard Shaw, aber auch Gedichte unter dem ‘echten’ Tarnnamen – einer Kombination des Vornamens des Vaters und des Nachnamens der Mutter – Victor Hermann(s) veröffentlicht. Daß in *Ende einer Dienstfahrt* etwas versteckt ist, steht außer Frage: Böll selbst sagt das in seiner Einführung zur *Dienstfahrt*: er spricht dort etwas geheimnisvoll über „die Bombenpraline“, die seine Frau, „klug wie sie ist“, beim Lesen des Manuskriptes sofort entdeckt hat; sie habe „auch die Art des Verstecks gebilligt“ (E II, 254).

Das heißt allerdings nicht, daß seine Erzählungen, Romane, Hörspiele, Dramen und Gedichte in dieser Art des Versteckspiels aufgingen. Die Werke, in denen es dennoch eine dominierende, durch verschiedene Gesten (Untertitel, Mottos, Vorworte) des Autors hervorgehobene Funktion hat, nehmen in Bölls Œuvre eine Sonderstellung ein. Sie sind auch als getarnte Essays zu lesen. Nicht zufällig hat Böll *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* oft und betont als „politisches Pamphlet“ (J, 343) bezeich-

net,¹¹ – und die Einführung zur *Dienstfahrt*, eine bis dahin bei Böll unübliche Gattung, ein nachgelieferter 'Vorspruch' in der Märznummer 1967 der 'Werkhefte katholischer Laien', gibt dieser größeren Erzählung den Charakter einer kunsttheoretischen Parabel.

Nichtsdestoweniger ist die gewählte Form, nämlich die der Erzählung, was *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* betrifft, keine bloße Camouflage. Anders soll der „Vorspruch“ mit dem ausdrücklichen Verweis auf die *Bild-Zeitung* verstanden werden: Er hat für den Leser als Behelfsbrücke einen Sinn. Er hilft den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern, die fiktive Geschichte über verborgene strukturelle Gewalt und über die sichtbare physische Gegengewalt, die sie hervorrufen kann, 'diesmal' vor allem als Streitschrift gegen die *Bild-Zeitung*, als Antwort auf den Hetzfeldzug der Springer-Presse gegen Böll als 'Terroristensympathi-

¹¹ Anfang 1975, in einem Gespräch mit Manfred Durzak, heißt es: „Ich tendiere nur zu dem scheinbar Unpolitischen.“ Vgl. außerdem: „es ist ja eine pamphletistische Erzählung, wenn Sie so wollen“ (J, 323); „für mich hat das Buch (...) eine direkt pamphletistische Bedeutung“ (J, 327); „Dies hier ist ein Pamphlet in Form einer Reportage (...) eine Streitschrift (J, 342); „Pamphlet in Form einer Erzählung“ (J, 344); dann Oktober 1976, heißt es: „diese Erzählung [hatte] natürlich einen pamphletistischen Zug“ (J, 568 = *Eine deutsche Erinnerung*. Interview mit René Wintzen.). Und noch „Zehn Jahre später“ (so heißt die Überschrift des Nachwortes zur Neuausgabe von *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1984) liest man: „dieses erzählerisch verkleidete Pamphlet“ (F, 32); „ein Pamphlet, eine Streitschrift, war's“ (F, 32); „die pamphletistische Tendenz – und das ist fürwahr eine Tendenz-Erzählung!“ (F, 36). Von der Entstehungsgeschichte her gesehen ist auch Bölls Antwort auf die Frage von Markus M. Ronner im Gespräch über die Folgen seines *Spiegel*-Artikels in Sachen Baader-Meinhof bemerkenswert: „Werden die Vorgänge der vergangenen Wochen eines Tages in einem Roman ihren Niederschlag finden? H. B[ö]ll. Nein. Allerdings könnte es sein, daß das eine oder andere in verwandelter Form zur Rache verwendet wird.“; („Man kann nicht sehr weit gehen...“ *Die Weltwoche*. 9.2.1972 = J, 220)

santen' zu lesen. Er fordert die potentiellen Leser aller Zeiten und aller Regionen dazu auf, die Handlung der Erzählung auch als ein mögliches Modell für historische Prozesse in ihrer Entstehungszeit zu verstehen und die Praktiken der „ZEITUNG“ – ähnlich dem Erzähler, der verschiedene 'Quellen' zur Darstellung der Geschichte von Katharina Blum zusammenführt – mit den Praktiken der *Bild-Zeitung* bei der Darstellung von verschiedenen Ereignissen der 70er Jahre zusammenzuführen und damit – entgegengesetzt der Etymologie des griechischen Wortes 'Symbol' – die Geschichte in dieser bestimmten Art und Weise zu entsymbolisieren.¹²

Ganz anders gelagert ist das Problem der 'Verschlüsselung' in der Erzählung *Ende einer Dienstfahrt*, die acht Jahre früher publiziert wurde. Als in ihr die „Bombenpraline“ versteckt wurde, gab es in der Bundesrepublik noch keinen Terrorismus, der einen zur Stellungnahme hätte herausfordern können. Es gab keine Rote-Armee-Fraktion, die Gewaltakte gegen Repräsentanten der Staatsgewalt in einer funktionierenden Demokratie für möglich, ja sogar für notwendig gehalten hat, um eine radikal andere Republik, um ein kompromißlos anderes Gesellschaftssystem zu etablieren. Diese Erzählung muß folglich aus anderen Erfahrungsquellen des Autors entsprungen sein. Die Einführung zur *Dienstfahrt* von Böll bekräftigt die beim Lesen der Erzählung aufkommende Annahme, daß ihre Hauptquelle die Erfahrung der bewußten oder unbewußten, aber in der Gesellschaft objektiv stattfindenden Verharmlosung der Kunst ist. „Um diese Zeit

¹² Die Quellenmetaphorik selbst ist ein versteckt-ironischer Hinweis auf Springer. Vgl. Balzer, Bernd: „Das mißverstandene Engagement – der angebliche Realismus Bölls.“ In: Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll. 1917–1985, zum 75. Geburtstag*. Bern – Berlin – Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S. 112.

auch dachte ich besonders über die Tatsache nach, daß die komplette Nettigkeit der Gesellschaft der Kunst gegenüber ja nichts anderes als eine Art Gummizelle ist." (E II, 253) Man könnte aus der heutigen Perspektive die Wortstellung im Zitat ändern: „auch um diese Zeit“, denn die unisono Nettigkeit der Kölner Ratsmitglieder gegenüber dem Erzähler Böll und die ablehnende Haltung einiger Mitglieder desselben Rates gegenüber dem Staatsbürger Böll haben das Problem für den Schriftsteller sichtlich prolongiert. Stand die Behandlung der RAF durch die Presse (und die der Frage der inneren Sicherheit durch die politischen Gremien) im historischen Hintergrund des Pamphlets *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, so kann im Falle von *Ende einer Dienstfahrt* ein Bezug zur großen Koalition hergestellt werden, die sich zwar „um diese Zeit“ (das heißt: bis zum 1. Dezember 1966) noch nicht institutionell etabliert hatte, aber sich durch eine immer harmloser gewordene politische Opposition – mindestens für Böll, wie *Ende einer Dienstfahrt* und die Essays bezeugen – bereits mehr als in vager Form angekündigt hatte.¹³ Wir sind in einer Zeit, die zur Wiege der APO-Bewegung wird.

¹³ Die Erzählung spielt vor den Kulissen des Jahres 1965 und ist wohl im Herbst 1965, Frühjahr 1966 niedergeschrieben worden. Die Presse am Ort des Geschehens, im 'Kreis Birglar', ist bereits 'gleichgeschaltet'; die CDU-nahe *Rheinische Rundschau* und das SPD-nahe *Rheinische Tagblatt* sind von vornherein einer Meinung in der Behandlung des Falles Gruhl. Der liberale *Duhralbote* lenkt nach anfänglicher schwacher Opposition auch ein. Im Essay *Brief an einen jungen Nichtkatholiken* stellt Böll die Frage, was könnte geschehen, „wenn im nächsten Wahlhirtenbrief offen zugegeben würde (...) daß Katholiken auch SPD wählen dürfen. Was wäre damit gewonnen? Wahrscheinlich die große Koalition: bitte." (E II, 221) Wie negativ Böll die große Koalition für die Demokratie beurteilt, zeigt seine Warnung vor ihr auch noch nach der Überwindung dieser historischen Periode: „es riecht noch und immer wieder nach großer Koalition; das wäre der schlechteste aller schlechten Auswege." (*Über Willy Brand*. 1972: E II, 541)

Für Böll war übrigens weder die Erkenntnis neu, daß man auch außerhalb des Parlaments staatsformende Politik betreiben kann, noch eine der Zielsetzungen der APO-Bewegung, die darin bestand, die Macht der hetzerischen Presse zu brechen. Für Böll ist Kunst, das zum Symbol geformte Material, und so auch sein eigenes literarisches Schaffen, eine außerparlamentarische und auch sozial wirksame Kraft,¹⁴ und das Wissen um die politische Macht und Verantwortung der Presse ist früh in seinem Erzählwerk thematisiert und in seiner Essayistik angesprochen. Außerparlamentarische Kräfte können jedoch nach Böll das Parlament nicht ersetzen, im Gegenteil: sie setzen es gerade voraus. Denn diese Kraft habe auf Wähler zu wirken, ihr politisches Potential könne und solle über ein demokratisch-wirksames Parlament zur Geltung kommen. Daraus ist es zu verstehen, warum die gleichzeitige Erfahrung von zwei Prozessen, dem Harmloswerden der Kunst und dem des Parlaments für Böll derart alarmierend war. Er sah den sozialen Sinn seiner Existenz als Künstler in Frage gestellt, und er sah den Staat, der letzten Endes durch das Parlament geformt werden soll, am Wendepunkt zu einer bedrohlichen Entwicklung.

Die bedrohliche Entwicklung begann für Böll definitiv mit der Wiederaufrüstung Deutschlands¹⁵ und hätte über die Bildung einer großen Koalition unter der Kanzlerschaft von Strauß einen vorläufigen Höhepunkt finden können. Strauß (der sich im März 1968 als Bundesverteidigungsminister für eine atomare

¹⁴ Als der Ausdruck APO geprägt wurde, hat Böll nicht versäumt, ihn auf sich selbst anzuwenden: „Als Schriftsteller zähle ich von Natur zur außerparlamentarischen Opposition“ (*Die Studenten sollten in Klausur gehen*. 1968: E II, 284).

¹⁵ In dieser historischen Periode erwähnt Böll immer wieder, daß im Anfang „der verhängnisvolle Entschluß zur Wiederaufrüstung“ gewesen sei. (*Radikale für Demokratie*. 1968: E II, 287).

Bewaffnung der Bundeswehr eingesetzt hatte) hätte aber als Kanzler Gewalt bedeutet – Gefängnis nach innen, Krieg nach außen. Diese Ängste können aus den Essays herausgelesen werden, die im Umfeld von *Ende einer Dienstfahrt* entstanden sind. Diese Ängste veranlaßten Böll, auch als Staatsbürger direkt in die Politik einzugreifen. 1968 hielt er eine Rede bei der Kundgebung gegen die 'Notstandsgesetze' im Bonner Hofgarten.¹⁶ 1974 hielt er eine Rede vor der sozialdemokratischen Bundestagsfraktion.¹⁷ Sein größtes Engagement ist aber die Mitgliedschaft in einer Wählerinitiative 1972, die das Ziel hatte, der politischen Entwicklung im Lande eine deutlich andere Richtung zu geben und eine zweite Brandt-Regierung zu ermöglichen. Böll definierte die Wählerinitiative auf dem Parteitag der SPD am 12. 10. 1972 in Dortmund als „eine Gegengewalt von Bürgern“ (E II, 608) auf die strukturelle Gewalt des Geldes, für die die CDU/CSU stand.

Ich möchte zur Begründung der erklärungskräftigen 'Angst-vor-einer-radikalen-Wende-in-die-falsche-Richtung'-These vorwiegend drei Essays aus dem Umkreis der *Dienstfahrt* in die Analyse einbeziehen: *Brief an einen jungen Nichtkatholiken* (vom 7. 9. 1966 im *Kursbuch*), *Die Freiheit der Kunst* (Rede am 24. 9. 1966) und *An einen Bischof, einen General und einen Minister des Jahrgangs 1917* (am 2. 12. 1966 in *Die Zeit*).¹⁸ Der bekannteste

¹⁶ *Radikale für Demokratie*. – a.a.O. S. 287–292.

¹⁷ *Die Raubtiere laufen frei herum*. (E III, 111–114).

¹⁸ Was Strauß betrifft, siehe noch *Radikale für Demokratie* (1968), wo der Satz steht: „es bedarf wohl keiner besonderen prophetischen Begabung, um für die Bundeswahl 1969 einiges Finstere vorauszusehen“, und den Artikel *Blumen für Beate Klarsfeld* wegen des namentlichen Strauß-Hinweises. Dieser Zeitungsartikel entstand etwas später, Anfang 1969, aber noch immer in der Zeit der großen Koalition. Er ist Bölls Antwort auf Günter Grass' öffentliche Tadelung seiner Geste, der Frau Blumen zu schicken, die dem einstigen

von diesen drei Essays ist wohl *Die Freiheit der Kunst*, meist als die *dritte Wuppertaler Rede* zitiert. Es handelt sich um einen Vortrag, den Böll bei der Eröffnung des Wuppertaler Theaters gehalten hat. Der Vortrag wurde von vielen und besonders zur Zeit der Terroristenaktionen der Bader-Meinhof-Organisation als Argument für die Behauptung der 'geistigen Mittäterschaft' von Böll herangezogen. Der Vortrag, genauer gesagt die „so landläufig wie gerichtsnotorisch gewordenen drei oder vier Sätze bzw. Halbsätze“ (D, 11)¹⁹ aus diesem Vortrag, wurden als anarchistische Attacke gegen den Staat ausgelegt. Diese gewichtige Rede, die Böll selbst vorher „so wichtig nicht vorkam“ (D, 14), die dann aber, nach den vielen Angriffen, von Böll selbstbewußt als „eine der besten Reden, die ich je gehalten habe“ (E III, 170)²⁰ qualifiziert wurde, führt seit langem reifende, in vielen früheren Schriften ausführlicher dargelegte Gedanken mit neuen Erkenntnissen in einer sehr gedrängten Form und ohne einen letzten 'Schliff'²¹ zusammen. Sie war daher für die Hörer im

NSPAD-Mitglied und amtierenden Kanzler Kiesinger eine Ohrfeige gegeben hat. Böll begründet hier seine Tat unter anderem mit der Wirkungslosigkeit der Gumizellen-Autoren: „Wie immer und mit welchem Kaliber wir Kiesinger angreifen: es passiert uns nichts, weil wir die 'prominenten' Vorzeigedioten der BRD sind“. Und Böll fügt hinzu: „Mag sein, daß uns irgendwo heimlich einer ins Kerbholz gehauen wird und eines Tages in der Ära Strauß (...) die Rechnung präsentiert wird.“ (E II, 346)

¹⁹ Vorwort von Heinrich Böll zu der fünfbändigen Sammlung der nichterzählerischen Schriften, 1978.

²⁰ *Ich habe die Nase voll!* 1974 – In: WE. Bd. 3. S. 170.

²¹ Vgl. das Vorwort von Heinrich Böll, in dem Böll über die Entstehungsumstände seiner *dritten Wuppertaler Rede* berichtet: „als ich seinerzeit (...) mit dem Zug von Köln nach Wuppertal fuhr, las ich im Abteil das Manuskript der Rede, das ich leichtfertigerweise kurz vorher erst geschrieben hatte, noch einmal durch und schüttelte den Kopf über ein paar Stellen, die ich dann einklammerte oder durchstrich, jedenfalls 'zur Disposition' stellte (...) nun ist vielleicht die Bahnfahrt von Köln nach

Zuschauerraum sowohl in ihrem Gesamtkonzept als auch in ihren Abschattungen gewiß schwer verständlich – spätere Mißverständnisse sind allerdings eher auf Inkompetenz, massive Vorurteile, oder gar auf bewußte Fälschungen zurückzuführen – für die letzteren siehe als Beispiel Bölls *Aussage im Prozeß gegen Matthias Walden*. (E III, 211)

Bei soviel Fehldeutungen war Böll gezwungen (bei einem anderen 'Eklat' – anläßlich der Übergabe der Carl-von-Ossietzky-Medaille²², kurz nach der Veröffentlichung der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*), die Kerngedanken seiner dritten *Wuppertaler Rede* „vergrößert“ selbst zusammenzufassen. Demnach hat Böll „den Leuten in dem Wuppertaler Theater gesagt (...) laßt euch nicht mit Kunst abfüttern (...) guckt auf den Staat, der euch gehört, macht Politik“. (E III, 171)²³

Die dritte *Wuppertaler Rede* kann nun als die eigentliche Vorrede (oder mit dem Wortgebrauch der Erzählung: die „Vor-Aussage“ – R III, 422) zu *Ende einer Dienstfahrt* betrachtet werden, und zwar sowohl zeitlich (sieht man von dem listig placierten Vorabdruck von 18. August 1966 in *Die Welt* des Springer-Konzerns ab) als auch – und vor allem – inhaltlich. Auf einen möglichen Zusammenhang zwischen dieser Rede und der späteren „Einführung“ zur *Dienstfahrt* wird der Leser durch ein Selbstzitat aufmerksam gemacht. Böll charakterisiert in der „Einführung“ eine Gesellschaft, die jeden, der sich Künstler nennt (sogar die „Provos“), und alles, was als Kunst deklariert wird (sogar das „Happening“), ernst nimmt, „fassungslos“ und „unfaßbar“. (E II, 253) Diese Charakterisierung findet man nun

ist vielleicht die Bahnfahrt von Köln nach Wuppertal nicht lang genug, als daß einer ernsthaft eine Rede (...) redigieren könnte.“ (D, 14)

²² Diesmal wollte die Berliner CDU bei der Feierlichkeit nicht vertreten sein.

²³ *Ich habe die Nase voll!* 1974.

bereits in der *Wuppertaler Rede*, wo die „Masse, zu der wir alle gehören“, also die sogenannte Gesellschaft, als „unfaßlich“ und „fassungslos“ beschrieben wird. (E II, 229) Auch der Kontext ist analog. Diese Eigenschaften sind nach der Rede *Die Freiheit der Kunst* der Gesellschaft zuzuschreiben, weil sie jeden, der in Bonn sitzt (sogar die mit Nazi-Vergangenheit)²⁴, als Politiker, und alles, auch das derzeitige politische „Happening“ (E II, 229), als Staat akzeptiert. In der *Wuppertaler Rede* wird also eine Korrespondenz zwischen Künstler („Provos“) und Politiker bzw. zwischen Kunst („Happening“) und Politik aufgestellt, und zwar – wie eine weitere Analyse zeigt – auf der Basis der Begriffe ‘Material’, ‘Deformierung’, ‘Ordnung’ und ‘Freiheit’. Als gefährlich wird dieser „unfaßliche“ und „fassungslose“ Zustand der Gesellschaft vom Künstler Böll empfunden, weil er weiß, daß Happe-

²⁴ Im Gegensatz zu den Künstler-Provos in der „Einführung“ sind die Politiker-Provos in der *Wuppertaler Rede* nicht expressis verbis erwähnt, nur in „Fäulnis“, in „verfaulende Reste der Macht“ (E II, 229) mitgemeint. Allerdings kann man nicht erst aus dem Zeit-Artikel *Blumen für Beate Klarsfeld* (1969) erfahren, wie Böll den Kanzler der großen Koalition, Kurt Georg Kiesinger beurteilt hat: „sie [Bölls Mutter] bestärkte mich darin, die verfluchten Nazis zu hassen, ganz besonders jene von der Sorte, zu der Herr Dr. Kiesinger zählt: die gepflegten bürgerlichen Nazis, die sich weder die Finger, noch die Weste beschmutzten“ (E II, 345). Kiesinger und seine politischen Freunde werden bereits 1966 in dem satirischen *Brief an einen jungen Nichtkatholiken* in Anspielung auf einen Fernsehwerbespot mit folgenden Worten beschrieben: „Dieselben Politiker, die sich kokett auf ihr schmutziges Geschäft berufen und, sich aufopfernd, Tag und Nacht in Bonn die Hände schmutzig machen, gleichen auf eine verblüffende Weise dem Herrn Saubermann (...) Besonders auffällig gleichen Herrn Saubermann die beiden ‘kanzlerverdächtigen’ jungen Herren der beiden großen Parteien“ (E II, 217f). In demselben Essay nennt er die große Koalition „Herr Saubermann I. und Herr Saubermann II.“ (E II, 221).

ning eigentlich „Antikunst“ ist (E II, 319²⁵ und R III, 563²⁶, und als solche die Kunst nicht ersetzen kann, und weil er meint, daß das laufende politische Happening, die „Deformierung des Staates“ (E II, 229), ähnlich der Deformierung des Materials in einem ernstzunehmenden künstlerischen Prozeß, nicht schon das Endergebnis sei.²⁷ Denn erst das „geordnete und geformte (...) Material“ (E II, 228) könne als echtes Kunstwerk anerkannt werden, und so müsse er angesichts des deformierten Staates fürchten, „daß da einer kommen wird, kommen soll, erwartet wird, die Ordnung schafft: ein politischer Messias“ (E II, 229). Die Blindheit der Gesellschaft für die Freiheit und Ordnung setzende, für die authentische Kunst lasse also einen fürchten, daß die Gesellschaft auch für die authentische staatliche Freiheit und Ordnung blind ist. Diese Gesellschaft gebe sich mit einer Ordnung der kleinen Freiheiten zufrieden.

Nach der Attestierung der Wirkungslosigkeit der Künste, die Böll sagen läßt, „laßt euch nicht mit Kunst abfüttern“, bleibt für den Künstler nur eine einzige Möglichkeit, ein Kunstwerk mit direkter sozialer Wirkung zu schaffen. Er muß die zwei unterschiedlichen und unerläßlichen Phasen im authentischen Formungsprozeß – die Deformierung und Formierung – auf eine, auf die erste Phase nämlich reduzieren. Wenn die Gesellschaft die Kunst durch ihre Trennung von der sozialen Wirklichkeit isoliert und wirkungslos macht, dann muß der Künstler versu-

²⁵ *Über die Gegenstände der Kunst.* Ansprache zur Preisverleihung des Literaturpreises der Stadt Köln an Jürgen Becker am 26.10.1968 in Gürzenich.

²⁶ Prof. Büren behauptet in *Ende einer Dienstfahrt* (als Gutachter im Prozeß Gruhl), daß das Happening „sich als Anti-Kunst deklariere“.

²⁷ Zu dieser Analogie könnte Böll durch Bundeskanzler Erhards Regierungsprogramm vom 10.11.1965 angeregt worden sein, das Schritte zu einer 'formierten Gesellschaft' forderte.

chen, seinen wertsetzenden Akt – listig, spielerisch verdeckt, in einer Erzählung verpackt – dort zu realisieren, wo die ontologischen Bereiche der Kunst und der Erfahrungswelt noch untrennbar eins sind. Es handelt sich um das Material in seinem ‘Spielzustand’. Es ist das noch zu formende, noch nicht zum Gegenstand des fiktiven Bereiches verwandelte, aber bereits aus seinem natürlichen Bezugsrahmen herausgerissene, seiner „Nutzung entzogene“ (E II, 318)²⁸ und in diesem Sinne als ‘fiktional’ betrachtete, zeichenhaft gemachte Material. Die Erzählung *Ende einer Dienstfahrt* als kunsttheoretischer Essay sagt uns: Der Künstler habe unter diesen Umständen durch eine der notwendigen Begleiterscheinungen des Gestaltens, nämlich durch die Deformierung des Materials zu versuchen, das zu erreichen, was das gestaltete Material in den Sphären der Kunst (was in diesem Zusammenhang heißt: in den Sphären der Isolation) nicht mehr erreichen kann. In der Zersetzung des Materials soll nun Wertsetzung und Wirkung zusammenfallen. Man kann und soll nicht mehr ernsthaft danach fragen, welche Qualität das Produkt der Zersetzung als Kunstwerk hat, was es ‘bedeutet’ oder ‘anstellt’: Der labyrinthische Weg der Wirkung in der Gesellschaft sei auf einen Weg verkürzt, auf dem das Aufbrechen mit dem Ankommen (in einem zugleich direkten und übertragenen Sinne beider Worte) identisch sei. Die unsinnige, bis zu seinem Widerpart, bis zur Antikunst gehende theoretische Ausweitung des Kunstbegriffs ermögliche demnach eine praktische Identifikation von Kunst und sinniger Politik.

Ein anderer Aspekt dieses teils satirischen, teils ernstgenommenen und ernstzunehmenden, denn in einer „fassungslosen“ Gesellschaft letztmöglichsten Programms für eine sozial

²⁸ *Über die Gegenstände der Kunst*. 1968.

wirksame Kunst ist, daß die Kunstproduktion nicht mehr Sache einiger Auserwählter, einiger Blasphemierer der Schöpfung oder gar die eines Messias wird. Happening-Künstler kann doch jeder katholische Laie, jeder wahlberechtigte Staatsbürger sein. Und hier liegt ein Problem. Diese Kunsttheorie für jedermann, soweit sie nicht satirisch verstanden wird, löst zwar die Frage der Wirkung, läßt aber die heikel gewordene Problematik der Wertsetzungsmöglichkeiten dieser durchaus wirksamen Tätigkeit offen. Es entsteht eine Spannung zwischen Zer- und Wertsetzung, deren Größe mit der Notwendigkeit einer Antikunst sogar direkt proportional ist. Denn je „fassungsloser“ eine Gesellschaft ist, desto mehr Mitglieder dieser Gesellschaft sollten als Happening-Künstler in Aktion treten. Der Rückgriff auf die vagen, schwer faßlichen Merkmale wie katholischer Laie oder demokratischer Bürger löst die Spannung nicht auf.

Dessen war sich freilich auch Böll bewußt: für ihn war weder die konfessionelle Zugehörigkeit des Urhebers noch die religiöse Thematik der Kunst ausschlaggebend, wenn es um die Moral des Materials und die des Kunstwerkes ging. Er hat der Auffassung früh genug nachdrücklich widersprochen, daß die Konfession des Autors als Adjektiv für seine Produkte verwendet werden könne: „Es ist eine rührende, doch leider unzulässige Vorstellung, es gäbe so etwas wie einen christlichen Roman“ (E II, 326),²⁹ und es ist von der Begründung her pure Ironie, wenn es in der *Dienstfahrt* über die Aussage des kunsttheoretischen Gutachters Prof. Büren berichtet wird: „da die religiöse Literatur [bei dem Verbrennen des Jeeps] in Form einer Litanei beteiligt

²⁹ *Rose und Dynamit*. 1959. Oder in einer anderen Formulierung: „Ich glaube einfach nicht, daß es katholische Romanciers gibt. (...) Ich bin, glaube ich, ein Romancier, der katholisch ist.“ *Werkstattgespräch mit Horst Bienek*. 1961. (J, 24)

gewesen sei, zögerte er nur ein wenig, nicht sehr: dieses Kunstwerk sogar als christliches gelten zu lassen" (R III, 564).

Die radikale Reduktion der Kunst auf Deformierung ergibt eine mögliche Reihe, die die moralische Absurdität dieser absolut gesetzten Reduktion klar zum Ausdruck bringt. Die Neuetikettierung eines 'Geschehens' mit dem englischen Wort 'happening' (oder gar mit dem altgriechischen Wort 'mythos' von gleicher Bedeutung) genügt wohl nicht. Wäre die bloße In-Brandsetzung eines Militärjeeps (als Vehikel des Militarismus) Kunst, dann könnte wohl auch die In-Brandsetzung eines Warenhauses (etwa von Andreas Baader, etwa als Vehikel einer Verbrauchergesellschaft)³⁰ auch als Kunst qualifiziert werden. Und sollte dann die In-Brandsetzung eines Wohnhauses von Ausländern als Hort des Fremden noch immer 'nur' Kunst sein? Hier lägen die Gefahren einer nicht-satirischen, wörtlich genommenen und wortwörtlich 'dekonstruktiven', wahrlich destruktiven Kunsttheorie, die die Grenze zwischen den beiden ontologischen Bereichen aufhebt, das Material für die Deformierung oder „Entstaltung" (R III, 563) auf dem Weg einer „etwas gewaltsame[n] Anleihe" (R III, 571) besorgen läßt und gleichzeitig die Freiheit der Kunstaübung erklärt. Wenn Böll 1971 dennoch meint, die Erzählung *Ende einer Dienstfahrt* sollte als „Aufforderung zur Aktion" (J, 155) verstanden werden, dann meint er damit kaum, daß es massenweise Militärjeeps gestohlen und verbrannt werden sollten. Zwar sagt eine Figur in seiner Erzählung, die radikal sozialistisch gesinnte Mittelschullehrerin Frau Horn, daß es gut wäre, wenn „alle Soldaten auf die Idee [kämen], ihre Autos und Flugzeuge in Brand zu stecken!" (R III,

³⁰ Die Mittäterin Gudrun Ensslin interpretierte 1968 die Brandlegung vor Gericht allerdings als Protest gegen die Teilnahmslosigkeit der westdeutschen Gesellschaft gegenüber dem Vietnamkrieg.

487); zwar verändert eine andere Figur, die wohlhabende Agnes Hall, unter der Wirkung der Gerichtsverhandlung ihr Testament, um den jungen Gruhl zum Erben ihres Vermögens zu machen, mit der Bedingung „Einmal im Jahr sollte er so ein Auto in Brand stecken (...), diese Feuermesse für sie halten, und (...) diese Allerheiligenlitanei dazu singen: Heilige Agnes, heilige Cäcilia, heilige Katharina – ora pro nobis“ (R III, 494): doch hat Böll damit selbst als Künstler die ontologische Grenze nur spielerisch aufgehoben. Er hat ja nicht getan, was er durchaus hätte tun können. Er hat keinen wirklichen Militärjeep verbrannt, sondern – im Rahmen einer mit erzähltechnischen Spielen, ja Spielereien und Arabesken stark bestückten Erzählung – einen fiktiven Jeep zum Verbrennen geschaffen! Ausdrücke des Wortfelds für Spiel und Übertreibung: „Ulz“, „Spaß“, „Spiel“ „Spielvorschlag“, „Spielerei“ „Scherz“ „Homo ludens“ „Arabeske“ „frivol“, „blasphemisch“ und „zu weit gehen“ durchziehen das Werk leitmotivisch. Der Akzent verschiebt sich damit von der Deformierung als Grundbegriff einer Kunsttheorie auf die Wertsetzung durch Formung, durch die Form der Erzählung. Wieder einmal erweist sich die Form als keine bloße Camouflage. Sie ist es, die hier die Widersprüche der Antikunst-Kunsttheorie auflöst. Die Aufforderung zur Aktion soll unter dem Aspekt der Form nicht als Aufforderung zur Nachahmung des Dargestellten: zur Vernichtung von Kriegsmaterial durch „Ausübende“ (R III, 563) verstanden werden, und zwar weder im Sinne der gewaltsamen Lösung eines politischen Problems (Frau Horn), noch ganz im Sinne der Antikunst (Frau Hall). Konkret gesprochen: Die Aussage der Erzählung kann nicht mit der Aussage einzelner Figuren gleichgesetzt werden, wonach gegen Aufrüstung durch eine massenhafte und schadenersatzpflichtige Vernichtung von Rüstungsmaterial gekämpft werden kann. Dies geschieht im militärischen Bereich eben systemimmanent, und

auch in Friedenszeiten geht es um Militärjeeps oder um Starfighter.³¹ Die Steigerung der Verschleißquote kann daher in der fiktiven Dimension – literarisch gesehen – nicht anders denn als spöttische Satire gedeutet werden, und sie wäre in der faktischen Dimension – rechtlich gesehen – nichts anderes als ein zu weit gehendes böses Spiel. So ist die dargestellte Antikunst weniger als eine ‘Weiterentwicklung’ der Kunst in ihren Wirkungsmöglichkeiten und weniger als eine ‘Demokratisierung’ der Kunst in ihrem Urheberkreis zu betrachten. Vielmehr ist sie ein Zeichen einer Gesellschaft, die ihre Fähigkeit verloren hat, auf symbolische Taten eines Künstlers, eines ‘producers’, eines ‘Poeten’ zu reagieren. In den *Frankfurter Vorlesungen* von 1964 beschreibt Böll das Verhältnis zwischen Schaffen und Wirkung mit dem folgenden Bild:

Was kann so ein Poet – hier im Sinne von Täter³² zu verstehen – schon anstellen? Er wirft ja nicht einmal Steine in Schau- oder Kirchenfenster, sondern meistens nur ins Wasser, weil die Kreise, die sie bewirken, ihn interessieren, und beobachtet erstaunt, daß so ein Stein nicht nur Kreise zieht, sondern, allen physikalischen Gesetzen entgegen, auch Wellen schlägt. (E II, 51f)

³¹ Zu dieser Zeit wurde im Bundestag „in Anwesenheit der Witwen der abgestürzten jungen Flieger, die ‘Verschleißquote’ X beim Ausprobieren eines neuen Flugzeugtyps” gebilligt. (*Brief an einen jungen Nichtkatholiken*. 1966: E II, 222.) Vgl. auch Bölls Gedicht *Aufforderung zum ‘Oho’-Sagen*, das 24. März 1971 in der *FAZ* veröffentlicht wurde. In Wortwahl und Bildern zitiert dieses Gedicht über die Abstürze der Starfighter die Essays *Brief an einen jungen Nichtkatholiken* und *An einem Bischof, einen General und einen Minister des Jahrgangs 1917*.

³² „Im Neuen Testament bedeutet poietes (...) Täter” (E II, 50), erklärte Böll seinen Hörern.

Wieder einmal könnte eingewendet werden, ich spräche hier wie der Verteidiger Dr. Hermes aus der *Dienstfahrt* und wollte den in ziemlich viele Richtungen Steine werfenden Autor in der „Störe meine Kreise nicht!“-Pose eines staunenden Weltfremden festhalten. Ich verschweige sogar, daß Böll in Interviews Aktionen, wie die als Kunst deklarierte Verbrennung eines Jeeps expressis verbis als „praktizierbare Möglichkeiten“ (J, 128)³³ bezeichnet hat. Als Dieter Wellershoff die Aktion der Müllmänner im Roman *Gruppenbild mit Dame* – die Verhinderung der Räumung von Lenis Wohnung durch eine Straßensperre mit Müllwagen – „deutlich fiktiv“ (J, 128) auffaßt und als „eine groteske Form von Widerstand“ (J, 128) bezeichnet, erwidert Böll:

Ich empfinde es nicht als grotesk. Das ist eher noch (...) eine unbewußte Anknüpfung an *Ende einer Dienstfahrt*, wo durch eine relativ oder ganz und gar unblutige Aktion gesellschaftliche Aktivität mobilisiert wird. (...) Ich halte das durchaus für praktikierbar, was da gemacht, geplant oder vorgeschlagen wird. (J, 128)

Der Gegensatz von „fiktiv“ und „praktizierbar“ ist jedoch ein scheinbarer. Böll behauptet nach meinem Verständnis nicht mehr und nicht weniger, daß das, was in *Dienstfahrt* oder in *Gruppenbild* geschieht, auch in unserer Lebenswelt nicht unmöglich wäre. Sind nämlich alle Bedingungen vorhanden, die in der dargestellten fiktiven Welt vorhanden sind, ist die Aktion mit den beschriebenen Folgen durchaus durchführbar. In diesem Sinne ist die Aktion der fiktiven Figuren kein „praktischer Vor-

³³ *Gruppenbild mit Dame*. Tonbandinterview mit Dieter Wellershoff am 11.6.1971.

schlag zum Widerstand" (J, 128), wie Wellershoff es versteht, sondern „praktikabel" (J, 128), wie Böll korrigiert.³⁴ Die Aktion ist so einmalig, wie ihre Umstände einmalig sind. Die Aufforderung zur Aktion erfolgt auf der Ebene des politischen Sinnes der einmaligen Aktion. Daß der Einsatz von Transportmitteln für politische Ziele praktikabel und die Praktikabilität an sich nicht wertdeterminiert ist, hat man ja später noch erfahren können: die streikenden Transportunternehmer in Chile führten „chaotische Zustände" herbei, die „Pinochet in Chile an die Macht, Allende um sein Leben brachte[n]" (E III, 518).³⁵ Mit der erzählerischen Darstellung der Zerstörung eines Militärjeeps wurde nicht einmal den späteren Aktionen von Demonstranten mit der Parole 'Gewalt gegen Sachen' das Wort geredet. Als diese Parole in der Studentenbewegung auftauchte, bezeichnete Böll diese Art des Demonstrierens, ganz analog zum Happening als *Antikunst* und „*Pseudoulk*" (E II, 358),³⁶ den man lieber lassen sollte, weil sie (ohne echte Identität mit authentischer Kunst zu haben) in seinem politischen Sinn unbegreiflich bleibt und zur erwünschten „Bewußtseinsänderung" (E II, 358) breiter Bevölkerungsschichten nichts beiträgt.

³⁴ Ähnlich argumentiert Böll Manfred Durzak gegenüber, der der Liebesidylle auf dem Friedhof in *Gruppenbild mit Dame* „abstrakte, utopische Züge" zuspricht und meint: „Der Friedhof ist wirklich der Gegen-Ort schlechthin zur Realität" (J, 332). Böll erwidert: „Aber wenn sie das interpretieren als Symbol wie als realistische oder reale Möglichkeit – etwas ist Untergrund –, haben Sie schon einen fortsetzbaren Einstieg, wobei Friedhof ein bißchen makaber und nicht immer realistisch fortsetzbar ist. Aber bestimmte underground-Kulturen könnte man da ansetzen. Verstehen Sie: da ist auch eine nicht direkt realistische, aber in eine Realität transportable Möglichkeit drin." (J, 332)

³⁵ *Von Staatsbürgern, Geheimdienstchefs und Schriftstellern*. 1978.

³⁶ *Die Studenten haben den längeren Atem*. 1969. (Hervorhebung Á. B.)

Nichtsdestoweniger wird die Antikunst von Böll nicht radikal in Frage gestellt. Sie hat eine relative Berechtigung, die vom Zustand der Gesellschaft abhängt. Bölls Affinität zur Antikunst ist begründet auch in seiner früh belegbaren, lebenslang vertretenen Ansicht, daß Kunst dann am vollkommensten ist, wenn „Realität und Symbol [zusammen]fallen“ (E I, 44),³⁷ daß heißt in diesem Zusammenhang, wenn Antikunst und Kunst deckungsgleich werden. Dies glaubt Heinrich Böll 1968 während der sowjetischen Besatzung in Prag erfahren zu haben: „Vor Kafkas Geburtshaus stand ein Panzer, das Rohr auf die Kafka-Büste gerichtet. Hier auch wurden Symbol und Wirklichkeit kongruent.“ (E II, 310)³⁸ Andererseits ging es ihm nicht vor allem um eine Vollkommenheit der Kunst, sondern – und dies stärkt auch seine Affinität zur Antikunst – um ihre Wirkung. Zwar schränkt die Gültigkeit der Aussage ein, wie die Gattung Pamphlet die Gültigkeit der Erzählung einschränkt, es ist jedoch bezeichnend, daß Böll bereit ist, sich gegenüber den möglichen künstlerischen Schwächen von *Katharina Blum* gleichgültig zu verhalten, wo er „die direkte politische Wirkung“ (J, 344)³⁹ erfährt: „Insofern sehe ich mich zum ersten mal gerechtfertigt“ (J, 344), sagt er in einem Interview. Daher sein Interesse an Wallraff, der die Grenze zwischen Kunst und Literatur tatsächlich aufhebt, indem er sich als fiktionale Figur realen Situationen mit realen Akteuren unterwirft und darüber 'unerwünschte Reportagen' schreibt; oder Bölls Interesse an Joseph Beuys, der durch Happenings die künstlerische Kreativität bei Laien steigern will. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Böll in einer bestimmten Periode der bundesrepublikanischen Geschichte (als die Gefahr

³⁷ *Heißes Eisen in lauwarmer Hand. Über Erich Maria Remarque.* 1952.

³⁸ *Der Panzer zielte auf Kafka. Vier Tage in Prag.* 1968.

³⁹ *Ich tendiere nur zu dem scheinbar Unpolitischen.* 1975.

der Kanzlerschaft von Strauß abgewehrt zu sein schien und Bölls Hoffnung auf eine positive politisch-moralische Wende am stärksten war) Kunst mit Antikunst in einem Zug und nicht als deren Widerpart erwähnt hat. 1970 war es, als er zur Eröffnung der Woche der Brüderlichkeit im Kölner Gürzenich sagte:

Ich deute mir diese internationale gegenwärtige Bewegtheit von den Fabriken bis in die heiligsten Offizien (...) in der Kunst und in der Antikunst (...) als den großen Versuch, die alten Rahmen aufzugeben oder zu zerstören, als eine Vorstufe oder Vorbedingung zur Brüderlichkeit. (E II, 466)⁴⁰

Bei aller Affinität zur Antikunst: die Aufforderung zu massenhaften Aktionen kommt nach der Erzählung *Ende einer Dienstfahrt* einer Aufforderung zu „politischer Aktion“ gleich, die im aktuellen staatlichen und staatsbürgerlichen Zusammenhang nichts anderes als Verweigerung bedeutet. Und zwar Verweigerung der ‘Dienste’ für das Militär, auch die des Steuerzahlers und auch die des Wehrpflichtigen. Bölls politisches Ziel ist schlicht und einfach – wie der auch stofflich mit der *Dienstfahrt* zusammenhängende Essay *Brief an einen jungen Nichtkatholiken* expressis verbis sagt – die „Abschaffung der Wehrpflicht!“ (E II, 221). Sein Ziel ist es, eine rechtlich verankerte Möglichkeit der militärischen Dienstverweigerung ohne Einschränkung für alle Staatsbürger zu sichern.

Wie die Rede *Die Freiheit der Kunst* behandelt auch der *Brief* den aktuellen Zustand der Gesellschaft, aber hauptsächlich nicht mit Blick auf ihr Verhältnis zum Künstler und zum Staat, sondern

⁴⁰ *Schwierigkeiten mit der Brüderlichkeit*. 1970.

mit Blick auf ihr Verhältnis zum Wehrdienstverweigerer und zum Militär. Künstler und Wehrdienstverweigerer verhalten sich zueinander wie Kunst und Antikunst in einer „fassungslosen“ Gesellschaft: „Die Torheit, den Wehrdienst zu verweigern, ist nicht zugelassen: da müssen Sie schon Ihr Gewissen herzeigen!“, schreibt Böll dem jungen Nichtkatholiken, Herrn Günther Wallraff, der ihm sein *Tagebuch aus der Bundeswehr 1963/64* zugänglich gemacht hat. „Sie haben ja versucht, den Toren zu spielen: mit einer Blume im Gewehrlauf zu erscheinen! Solche Torheiten aber sind nur Herrn Chaplin erlaubt, und auch dem nur im Film. Die Torheit ist eine Kunst, und Kunst ist erlaubt.“ (E II, 221) Der Weg ins Freie, die Entlassung aus der Bundeswehr, führte für Wallraff schließlich tatsächlich über die 'Gummizelle', über das bundeswehreigene Irrenhaus, dessen Wände durch das Publikwerden des Falles 'gesprengt' werden konnten.

Das verbindende Element, das alle, Gesellschaft wie Staat, Künstler wie Wehrdienstverweigerer und Wehrdienstakzeptierender haben sollten, ist in diesem Falle das Gewissen – und dieser Aspekt tritt nun ins Zentrum des Blickfeldes im *Brief an einen jungen Nichtkatholiken*, denn die gesetzlich vorgeschriebene Bedingung der Wehrdienstverweigerung ist ja eine Prüfung des Gewissens des Kandidaten durch eine gesellschaftliche, aus Vertretern der kirchlichen, militärischen und staatlichen Behörden bestehende Kommission.⁴¹ Die Frage, die durch die Aufzeichnungen von Wallraff über seine besonders kompliziert verlaufene Gewissensprüfung gestellt wurde, lautet, was für ein Gewissen eine Gesellschaft hat, deren Vertreter sich anmaßen, über das Gewissen ihrer Mitglieder zu urteilen. Die „fassungslo-

⁴¹ Für Böll ist es seltsam genug, daß die Gewissensprüfung für diejenigen nicht vorgeschrieben ist, „die unbedingt zur Bundeswehr wollen“. (E II, 220).

se" Gesellschaft der *dritten Wuppertaler Rede* wird in dem *Brief* nun als eine „gewissenlose" definiert. Die frivole, blasphemische Medienwerbung für Waschpulver mit dem Gewissen, das der Hausfrau nichts anderes zuzuflüstern habe, als daß ihre Wäsche nicht weiß genug sei, ist ein bedenkliches Symptom für Böll. Es macht kund, welche Funktion dem Gewissen in einem remilitarisierten Nachkriegsdeutschland zugeschrieben wird und inwieweit der Sauberkeit und Reinheit in einer Gesellschaft, in der die Erinnerungen sowohl an Säuberungskommandos im Krieg als auch an die Befreiung von Kriegsläusen in den Gefangenenlagern unterdrückt werden, jede religiöse und moralische Dimension genommen wird. Einer solchen Gesellschaft sollte man aber, meint Böll, „keinen Einblick ins Gewissen mehr (...) geben" (E II, 218) – und diese Einsicht ist zugleich ein indirektes Argument für die Antikunst, insofern das fehlende Gewissen nicht nur für 'schmutzige Politik' und für den „schmutzigen Krieg" (E II, 227) blind macht, sondern auch eine Teilhabe an der Kunst, an der „in sich geordnete[n], geformte[n] Freiheit" (E II, 223) blockiert. „Das weißeste Weiß der netten kleinen Durchschnittsfrau und ihres Mannes, des Herrn Saubermann, ist das vollendete Nichts, das sich nicht mehr ordnen läßt." (E II, 223)

Brief an einen jungen Nichtkatholiken, *Die Freiheit der Kunst*, *Ende einer Dienstfahrt* und „Einführung" in *Dienstfahrt* beschreiben also den aktuellen Zustand der Gesellschaft, die Möglichkeit der Kunst in einer kranken Gesellschaft und die Notwendigkeit einer 'Antikunst', insofern sich das Gewissen und das Bewußtsein dieser Gesellschaft nicht ändern und die Harmlosigkeit der Kunst nicht aufgehoben werden kann.

Aber wie könnte dem Anti-Staat im Zustand der Deformierung mit seiner ihm letztlich wohlgesonnenen Amtskirche und mit seinem immer gehorsamen Militär die Gefährlichkeit genommen werden? Bölls Vorschlag lautet: Die Agierenden der

Kirche, des Militärs und der Politik sollten die Fähigkeiten eines Künstlers haben! Der offene Brief an die Mitglieder einer möglichen 'Super-Gewissensprüfungskommission' *An einen Bischof, einen General und einen Minister des Jahrgangs 1917* baut auf die in den vorangehenden Essays formulierten Einsichten und bietet den 'Entstaltenden' des Staates das an, was dem gestaltenden Künstler reichlich zur Verfügung steht, wovon er aber immer nur wenig verbraucht: Erinnerungen, das heißt Stoff und Material zur Formung eines Gewissens.

Aus der Rede *Die Freiheit der Kunst* ist uns Bölls Feststellung über die strukturelle Analogie zwischen Kunst und Staat bekannt. Demnach sollte der Staat aus eigenen Kräften das sein, was Kunst an sich ist: frei, geordnet und untröstlich. Untröstlich – betroffen und traurig also – ist nach Bölls Sprachgebrauch einer, dem der Fleck der Erinnerung mit keinem Waschpulver auszuwaschen ist.⁴² In diesem Sinne offeriert Böll seinen Jahrgangsgenossen Erinnerungen aus den Kriegsjahren, in diesem Sinne bietet der Autor seinen 'Ranggenossen', die im Dienst der gesellschaftsformenden Institutionen stehen, an, eine Künstler-Rolle zu übernehmen. „Die freie Marktwirtschaft hat noch Platz für Autoren im Exzellenzenrang“ (E II, 233). In diesem Spiel sollten Voraussetzungen geschaffen werden, die ihnen erlauben würden, einen Staat zu formen, der nicht zum drittenmal in diesem Jahrhundert den Frieden – wie Ludendorff einst formuliert hat – über den 'Sieg im Krieg' sichern möchte. Nach dieser Logik knüpfen sich an die persönlichen Erinnerungen aus dem zweiten Weltkrieg Ludendorff-Zitate aus dem *Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung* an, die Bölls Mutter 21. 12. 1917, am Tag

⁴² Für Böll sind auch „Liebe und Religion“, die mit Freiheit bzw. Ordnung zu tun haben, unauslöschbar. Vgl. *Brief an einen jungen Nichtkatholiken*. (E II, 227).

seiner Geburt, hat lesen können und die ihre Aktualität nach Böll bis heute nicht verloren haben: „Sieben mal sieben Jahre später stelle ich fest, daß die Ludendorffsche Mahnung REDEN WIR NICHT ZUVIEL VOM FRIEDEN immer noch von der deutschen Presse treu und brav befolgt wird“ (E II, 248).

Wieder beim Problem Kunst und Antikunst, bzw. Formung und Deformierung, sollten wir noch eine weitere Schrift in unsere Überlegungen einbeziehen. Es handelt sich um die kleine, die allerdings sehr wichtige Schrift *Warum ich kurze Prosa wie Jacob Maria Hermes und Heinrich Knecht schreibe* aus dem Jahr 1966. Hier wird nämlich die Technik ‘Verstecken’ in einem neuen Zusammenhang behandelt. Das ‘Verstecken’ als Methode des Künstlers erinnert hier mehr an jene Verfahrensweise, die in *An einen Bischof* beschrieben wird, als an diejenige, die in der „Einführung“ in *Dienstfahrt* und in anderen bisher besprochenen Essays und Interviews dargestellt wurde. Die Schaffensmethode des Künstlers wird hier mit der Methode des Pflanzensammlers verglichen. Nach *An einem Bischof* entsteht Literatur, indem Erinnerungen wie Pflanzen in Prosa eingepflanzt werden, die man erblühen und verdorren läßt, die man dann in ein Album legt, wo sie ‘Erinnerungsmasse’ ansetzen, wieder aufblühen und wieder zum Verdorren gebracht werden müssen. (E II, 235) Nach Heinrich Knechts Anleitung zum Schreiben in *Warum ich kurze Prosa (...) schreibe* besteht nun Verstecken darin, daß man den zunächst (notwendigerweise) umfangreichen und (notwendigerweise) toten Stoff für eine Kurzgeschichte in immer kleinere Koffer steckt, damit in dem kleinsten, in dem siebten, eben Leben entstehe. (R III, 411) Einpacken, in einen Koffer, in eine Schachtel verstecken, heißt hier also – nicht anders wie Verdorren – letzten Endes Abstraktion, und zwar eine besondere Art der Abstraktion. Durch Loslösung, Abwendung von Unerwünschtem und Störendem im Leben wird ein zweites Leben erschaffen. Diese Art des Lebens verdient freilich allein

erschaffen. Diese Art des Lebens verdient freilich allein seinen Namen, denn es ist wirklicher als das unbearbeitete Material, das Böll das „tot[e] Material“ der „Wirklichkeit“ (E II, 254)⁴³ nennt. Erfahrungen und Erinnerungen aus dem eigenen Leben sind also an sich 'tot'; 'lebendig' werden sie, indem sie in Kunst verwandelt werden.

Auf der Suche nach Gründen für Bölls Radikalisierung seiner öffentlichen Umgebung gegenüber sind wir hier auf ein Problem gestoßen, das uns der Antwort näher bringt auf die eingangs formulierte Frage: Warum mehrfach extrahierte fiktionale Werke gefährlicher sein können als noch so radikal formulierte Essays auf der Basis von 'unverdorrten', 'unverpackten', 'unversteckten' Erfahrungen und Erinnerungen. Und wir können nun mit Hilfe der hier analysierten Schriften von Böll auch diese Frage präziser formulieren, denn zwischen fiktionaler Kunst und den Essays steht im (Böllschen) System der Gattungen eine dritte Art der Tätigkeit: die Antikunst mit ihren 'ins Album gesteckten', höchstens 'sechsmal verpackten', also nicht wieder zum Leben erweckten, sondern nur zerstörten Gegenständen. Dieses Ergebnis rückt Bölls Aufforderung an die Germanisten: sie sollten für seine schleierhafte Einsicht in die unterschiedlichen Gefährlichkeiten von Schriftarten Gründe finden, noch stärker in ironisches Licht. Heinrich Böll hat ersichtlich seine eigene Theorie darüber, wie Essay, Antikunst und Kunst entstehen und wohin sie uns führen können. Die Bedeutung der Schriften im Jahre 1966 und um das Jahr 1966 herum liegt vor allem in der Auseinandersetzung mit der Antikunst und in der Entdeckung der Mischformen, die unter anderem die Sonderstellung der beiden Erzählungen *Ende einer Dienstfahrt* und *Die*

⁴³ „Einführung“ in *Dienstfahrt*, 1967.

verlorene Ehre der Katharina Blum begründen. Gleichzeitig durchschauen wir, daß in diesen Schriften nicht nur Gegenstände, Ziele und Methoden des Essays und der erzählenden Literatur vermischt sind, sondern auch die der Kunst und der Antikunst. Wie der Essay in die Erzählung, so wird die Antikunst in die Kunst 'gepackt' – vor allem und zentral in *Dienstfahrt*, aber auch noch, wenn auch nur am Rande, in *Katharina Blum*, wo sich Aggression über den Umweg der Antikunst wortwörtlich 'auszahlt'.⁴⁴

Das Verfahren selbst: Antikunst in Kunst zu packen, kann freilich nicht als Abstraktion, eher schon als List bezeichnet werden, die ich bereits im Zusammenhang des Spieles und des Vorabdrucks der *Dienstfahrt* in seiner adjektivischen Form verwendet hatte. Wir können aber hier erkennen, daß 'List' für Böll eine theoretische Kategorie geworden ist. Sie wird mehr oder weniger versteckt in verschiedenen Kontexten behandelt. Man kann zum Beispiel annehmen, daß das 'Wappentier' der List der 'erdverpackte', unterirdisch versteckte Maulwurf ist, und ihr Patron der griechische Gott Hermes.

Was den Maulwurf betrifft, soll hier der Hinweis auf Bölls Besprechung von Günther Eichs *Maulwürfe* aus dem Jahr 1968 und auf die Wiedereinführung dieses Wühltieres in der Diskussion mit Dorothee Sölle über Bernward Vespers Buch *Die Reise* genügen. Probleme der Gattungen und Probleme der Kampfmethoden eines Schriftstellers sind mit dem Maulwurf als Bild über den gemeinsamen Nenner des versteckten, des 'Hinter'-Sinnes verbunden. Mehr Aufmerksamkeit verdient die Gestalt des Hermes, und zwar

⁴⁴ Gemeint ist die Szene, in der der friedliebende deutsche Künstler Frederick Le Bosch das tröpfelnde Nasenblut des geohrfeigten Opfers mit einem Löschblatt auffängt, es signiert und es dem Angreifer mit den Worten schenkt: „Das kannst du verschauern, um deine Kasse ein bißchen aufzubessern.“ (R IV, 110)

aus zweierlei Gründen. Der griechische Gott wird in den hier behandelten Texten Bölls nicht *expressis verbis* genannt: man muß also zunächst Argumente dafür finden, daß er in bestimmten Kontexten mitgemeint ist. Ist es so, dann können wir annehmen, daß Böll 'List' als ein heidnisches Element in seiner Kunst sieht.

Die Antwort auf die erste Hypothese liegt in der Verbindung der Essay-Kurzgeschichte über die Kunst *Warum ich kurze Prosa (...) schreibe* mit der Essay-Erzählung über die Antikunst *Ende einer Dienstfahrt*. Böll bietet selbst die Methode an, mit der die fragliche Beziehung zwischen den beiden Schriften herzustellen ist. Der Autor 'erkennt' nämlich in seiner poetologischen Kurzgeschichte bei der Lösung der Frage, wie zwei Schriften, eine halbe Kurzgeschichte und eine theoretische Anleitung zum Schreiben zusammenhängen, „daß der beide Fälle verbindende Name (...) mich hätte auf die Spur bringen können“ (R III, 406f.). Der Name heißt in unserem Falle eben Hermes: Jacob Maria Hermes heißt ja der Verfasser der bis zur Hälfte publizierten 'Meisterkurzgeschichte', und Dr. Hermes heißt ja der Verteidiger im 'Anti-Kunst'-Prozeß der Gruhls. Die Funktion der beiden Hermes in ihren Geschichten führt uns – um auch die Qualifikation der Methode vom Autor der Kurzgeschichte zu übernehmen: „das sind unangenehme, peinliche Vermutungen, fürchterliche Folgen einer mir aufgezwungenen Bildung“ (R III, 407) – zu einer dritten Person, nämlich zu dem griechischen Gott Hermes, der seine zahlreichen Schützlinge (Diebe, Dienstbote, Dichter usw.) nicht mit Gewalt, sondern durch List und friedlichen Zuspruch verteidigt oder leitet.

Wir haben gesehen, daß *Katharina Blum* nicht als Steigerung der *Dienstfahrt* im Sinne von erst 'Gewalt gegen Sachen' dann 'Gewalt gegen Menschen' aufzufassen ist. *Katharina Blum* war eine in eine Erzählung 'verpackte' pamphletistische Auseinandersetzung mit Phänomenen, die durch Gewalt in der zeitgenös-

sischen Bundesrepublik, durch die Terrortätigkeit der RAF ausgelöst wurden. Das Phänomen ist die Pressehetze, und es wird nach der Verantwortung der Hetzer gefragt. Die Erzählung *Dienstfahrt* dagegen ist eine theoretisierende Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Isoliertheit der Kunst in einer Demokratie, die zugleich eine Schmälerung der Demokratie bedeutet. Denn die Isolation beschränkt das Mitspracherecht der Kunst bei der Bestimmung der ethischen Werte, auf die eine demokratische Gesellschaft aufgebaut wird.

Wir haben gesehen, wie die Intensität dieser Auseinandersetzung durch die Angst vor einer gleichgeschalteten 'Republik' unter einem politischen 'Messias' gesteigert wurde. Auch wenn sich Bölls schlimmste Befürchtungen als falsch erwiesen haben und dies ihm – ähnlich wie seiner Figur Dr. Hermes – „den unwiderruflichen und irreparablen Ruf eines falschen Propheten“ (R III, 479) hat eintragen können, zeigten die doch zustandegekommene große Koalition und die Verabschiedung der Notstandsgesetze durch sie, daß seine Ängste nicht ganz unbegründet waren. Sowohl seine schriftstellerischen und publizistischen Mahnungen, als auch seine direkten, staatsbürgerlichen Aktionen trugen dazu bei, daß die große Koalition von CDU/CSU und SPD schließlich nicht die Voraussetzungen für die Machtergreifung eines politischen 'Messias' schuf, sondern die für eine positivere Änderung. Sie brachte nach Bölls zeitgenössischer, in seinen Essays nachlesbarer Beurteilung mehr Demokratie (personifiziert im Bundespräsidenten Heinemann) und eine neue, ethisch tragbare Ostpolitik (personifiziert im Bundeskanzler Brandt). Dies wirkte auch auf den Erzähler Böll befreiend und zugleich anregend: ohne diese Wende wäre das spätere Hauptwerk, der Roman *Gruppenbild mit Dame*, schwer vorstellbar gewesen.

(1992/1995)

Gruppenbild mit Dame – eine neue Phase im Schaffen Bölls

Für diejenigen, die Bölls Schaffen mit Aufmerksamkeit verfolgt haben, war es schon seit einiger Zeit erkennbar, was jetzt auch der Autor selbst in einem Gespräch mit Dieter Wellershoff über seinen neuesten Roman *Gruppenbild mit Dame* als einen Wesenszug seiner schriftstellerischen Arbeit sah: Das Schreiben bedeutet für Böll einen Prozeß, ein Fortschreiben, „eine Erweiterung des Instrumentariums, der Ausdrucksweise, der Komposition und auch einer gewissen Erfahrung“¹ mit jedem neuen Buch. Die Einsicht der Literaturkritik und die Feststellung des Autors erlangen für uns eine besondere Bedeutung bei der Beschäftigung mit dem im vorigen Jahr erschienenen Roman *Gruppenbild mit Dame*, zumal Bölls vorangegangener Roman *Ansichten eines Clowns* (1963) unserer Interpretation nach eben von der Unmöglichkeit des Fortschreibens der früheren Romane ein Zeugnis ablegte.

Um diese Deutung zu untermauern, bedarf es der Untersuchung, in welcher Hinsicht die Romane von Böll einander fortsetzen, was in diesen Romanen das Verbindende ist.

Zwei Charakteristika scheinen für alle zu untersuchenden Erzählwerke besonders wichtig zu sein. Alle Romane behandeln das selbe Thema, und zwar das Thema der Liebe im Krieg, und alle Romane sind Gegenwartsromane, das heißt die unmittelbar dargestellte Handlung der Romane spielt in einem fiktiven Zeitabschnitt, der mit der Zeit unmittelbar vor dem Erscheinen der Romane in vieler Hinsicht zusammenfällt.

¹ Böll, Heinrich & Wellershoff, Dieter: „Gruppenbild mit Dame. Ein Tonband-Interview.“ In: *Akzente*. 1971, H. 4. S. 331.

Wenn wir diese These umkehren und sagen: alle Erzählwerke von Böll, die als Thema die Liebe im Krieg darstellen und in dem erörterten Sinne Gegenwartsromane sind, sind Romane, dann müßten wir auch ein Erzählwerk, das von dem Autor selbst als Erzählung bezeichnet wurde, in unsere Untersuchungen einbeziehen, nämlich die Erzählung *Der Zug war pünktlich* (1949). (Daß dieses Verfahren auch vom gattungspoetischen Gesichtspunkt aus nicht willkürlich ist, beweist die Tatsache, daß Henri Plard und Morgan Waidson in ihren Böll-Studien *Der Zug war pünktlich* als „Roman“ oder „long short story“ bzw. als „kurzen Roman“ bezeichnen. Und Hans Joachim Bernhard, der der Genrebestimmung dieses Erzählwerks in seiner Böll-Monographie besondere Aufmerksamkeit schenkte, erkennt die gattungspoetisch romanhaften Züge von *Der Zug war pünktlich* an.)²

Aber kehren wir auf die zwei Charakteristika der Böllschen Romane zurück, die in ihrer allgemeinen Formulierung in zweifacher Hinsicht widerspruchsvoll erscheinen müssen.

Zunächst nämlich widerspricht unsere erste Behauptung der zweiten: Wenn alle Romane die Liebe im Krieg darstellen, wie können sie dann Gegenwartsromane sein?

Und zweitens widerspricht unsere Lesererfahrung der ersten Behauptung: die unmittelbar dargestellte Handlung spielt nur in *Der Zug war pünktlich* und in *Wo warst du, Adam?* (1951) im Krieg, die Handlungen von *Und sagte kein einziges Wort* (1953) an aber in der Nachkriegszeit.

² Plard, Henri: „Mut und Bescheidenheit. Krieg und Nachkrieg im Werk Heinrich Bölls.“ In: *Der Schriftsteller Heinrich Böll*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972, S. 44. – Waidson, Herbert Morgan: „Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls.“ In: a.a.O. S. 32. – Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls*. Berlin: Rütten & Lomning 1970, S. 18.

Die Widersprüche haben eine gemeinsame Wurzel: den scheinbar widerspruchsvoll benutzten Begriff Krieg. Die Widersprüche sind mit der Explikation der Bedeutung des Wortes Krieg im Werk Heinrich Bölls, mit der Interpretation seiner Romane auf den Krieg hin aufzuheben. Gehen wir von dem ersten Roman, von *Der Zug war pünktlich* aus, der unsere Charakteristika auch scheinbar nicht widerlegt. Das 1949 veröffentlichte Erzählwerk spielt im Herbst 1943 und stellt die Liebe des deutschen Soldaten Andreas zu dem polnischen Mädchen Olinia dar. Doch wie wird der Krieg in *Der Zug war pünktlich* gezeigt? Wie in fast allen Böll-Werken erscheint er nicht als bewaffneter Kampf zwischen Soldaten, die Hauptszenen spielen sich weder hier noch in anderen Romanen an der Front ab. Zwar werden die Schauplätze des Krieges in Bölls Erzählwerken nicht abstrakt dargestellt, das Wesen des Krieges müssen wir in Bölls Erzählwerken in etwas anderem erkennen, in etwas, was nicht primär kriegsspezifisch ist: in der Trennung der Menschen, die sich lieben. In der Form der „erlebten Rede“ lesen wir die Gedanken des Soldaten Andreas über die Lautsprecher auf den Bahnhöfen, die mit ihren sonoren Stimmen die Trennung kommandieren: „Alles Unglück kommt von diesen sonoren Stimmen; diese sonoren Stimmen haben den Krieg angefangen und diese sonoren Stimmen regeln *den schlimmsten Krieg, den Krieg auf den Bahnhöfen.*“³

Können wir aber jetzt sagen: Wo Liebende in Bölls Romanen getrennt werden, dort herrschen Kriegszustände? Wird das Thema „die Liebe im Krieg“ zum Beispiel in dem Roman, der

³ Böll, Heinrich: *Der Zug war pünktlich*. In: *Heinrich Böll 1947 bis 1951*. Köln: Middelhaue 1963, S. 15. (Hervorhebung Ä. B.)

uns jetzt besonders interessiert, in *Ansichten eines Clowns* geschildert, weil hier Marie den Clown auf äußeren Druck verläßt?

Die Gegenwartshandlung des Romans spielt zwar in einer Zeit, die mit dem Jahr 1962 bezeichnet ist, doch der Krieg erscheint nicht nur durch die Tatsache der Trennung selbst in dieser Zeit, in dieser dargestellten Wirklichkeit. Um zu zeigen, wie dies geschieht, obwohl nur unter einem Teilaspekt betrachtet, müssen wir den Roman ausführlicher behandeln.

Die unmittelbar dargestellte Handlung von *Ansichten eines Clowns* erstreckt sich über dreieinhalb Stunden, sie umfaßt den letzten Versuch eines Clowns (Hans Schnier), die Frau (Marie) zurückzugewinnen, die ihn nach sechsjährigem Zusammenleben verlassen hat. Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, heißt: Warum gibt der Clown den Kampf um Marie so schnell auf, und begeht mit der Aufgabe seines Berufes und aller möglichen Berufe überhaupt eine Art Selbstmord?

„Der Kampf um Marie“, die Darstellung der Telefongespräche, die der Clown von seiner Bonner Wohnung aus führt, werden durch Darstellung vieler kleiner Erinnerungsbilder von scheinbarer Zufälligkeit unterbrochen, aus denen, wie aus Mosaiken, die Vorgeschichte der Gegenwartshandlung zusammensetzt. Die frühesten Erinnerungen stammen aus den letzten Tagen des zweiten Weltkrieges, als in den Schulen noch immer national-sozialistische Lieder gesungen wurden. Hans hebt Panzergräben aus, sein zehnjähriger Bruder Leo exerziert mit Panzerfäusten auf verlassenem Tennisplätzen, und die Eltern schicken Hansens Schwester Henriette als Flakhelferin in den Krieg, aus dem sie nie zurückkehrt. Später hat es den Anschein, als habe nur Hans allein das alles erlebt, für die anderen geht das Leben weiter, als sei nichts geschehen. Die steinreiche Familie wird ihm immer fremder, und es kommt zum endgültigen Bruch, als sich Hans, dessen Familie betont protestantisch ist,

mit der katholischen Marie Derkum, der Tochter eines armen Schreibwarenhändlers, verbindet, und zwar ohne priesterlichen Segen und ohne standesamtliche Trauung. Die beiden fahren nach Köln, wo Marie arbeitet und Hans trainiert: Er will Berufskomiker werden. Nach einem Jahr Vorbereitung beginnen die öffentlichen Auftritte des Clowns. Es beginnt ein Leben in deutschen Hotels, die mit der Zeit immer vornehmer werden, entsprechend dem wachsenden beruflichen Erfolg. Dieser Prozeß wird aber nach fünf Jahren jäh unterbrochen, als Marie ihn verläßt. Hans kann es nicht ertragen, daß Marie weggegangen ist, er beginnt zu trinken, seine Auftritte mißglücken, und nach der letzten Vorstellung in Bochum, bei der er auf die Knie fällt und sich verletzt, kehrt er mit einer Mark in der Tasche nach Bonn zurück, um Marie zu finden und damit zu sich selbst zurückzufinden. Er ruft gemeinsame Freunde und Bekannte an, um sich nach Marie zu erkundigen. Zuletzt bekommt er einen Anruf und es wird ihm mitgeteilt, daß sich Marie und ihr katholischer Jugendfreund Züpfner auf Hochzeitsreise in Rom sind. Hans sieht keinen Ausweg aus seiner Lage, er legt seine Clown-Maske an und geht zum Bahnhof, wo er vor dreieinhalb Stunden ankam, und beginnt zu betteln.

Warum gibt also der Clown den Kampf um Marie so schnell auf? Liegt es an der Zeit? Wurde er dadurch, daß Züpfner inzwischen „seine Frau“, Marie, geheiratet hatte, vor eine unveränderbare Tatsache gestellt?

Auch innerhalb des Romans gibt es Stellen, die zeigen, daß diese Auslegung der Handlung unzureichend ist; wir möchten auf Hansens Auslegung der Nibelungensage aus seiner Schulzeit hinweisen, die über seine spätere Auffassung von der Ehe Auf-

schluß gibt: „Eigentlich war Brunhild doch Siegfrieds Frau.“⁴ Daß Maries Eheschließung selbst kein zwingender Grund für die Aufgabe aller Versuche zur Wiederherstellung des früheren Verhältnisses, der „eigentlichen Ehe“ ist, wird in der „Fort-schreibung“ des Themas erst recht klar: in dem 1969 veröffentlichten Hörspiel *Hausfriedensbruch*. Hier finden wir die Fortsetzung der Geschichte in der allernächstfolgenden Phase vor, in der Hans die endlich gefundene Marie in Abwesenheit von Züpfner besucht, um sie zurückzuerobern – nur heißt „Hans Schnier“ hier „Merkens“, „Marie“ „Anna“ und „Züpfner“ „Kuckertz“.

Und das Hörspiel hat ein Happy-end: Im Einvernehmen mit Kuckertz und der Frau, mit der Merkens verheiratet ist, finden Merkens und Anna zueinander zurück.

Den Kindern, die aus den aufgelösten Ehen stammen, wird erzählt: Merkens sei schon einmal verheiratet gewesen und habe geglaubt, seine Frau wäre tot, aber dann habe sich herausgestellt, daß sie (Anna) noch lebe, und darum sei er zu seiner Frau zurückgekehrt. Es konnten hier Gesetz und Ordnung wieder hergestellt werden im Sinne des christlichen Gebotes: „Was Gott verbunden hat, soll der Mensch nicht trennen.“⁵ Das heißt, die Liebenden lassen sich nicht durch Menschen trennen – nicht durch die Eltern, und nicht durch „das einzige Sakrament, dessen Spendung die Kirche nicht in der Hand hat“⁶, nämlich durch die Ehe, eine von Menschen erzwungene Ehe. Warum bleibt aber dieser Ausweg für Hans Schnier verschlossen?

⁴ Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 55.

⁵ Böll, Heinrich: *Hausfriedensbruch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969, S. 62.

⁶ ebd.

Es gilt für Hans Schnier nicht nur ein religiöses und theologisches Problem „von unten“, aus eigener Kraft also, und „von innen“, damit es auch für Marie annehmbar werde, auf der Grundlage der christlichen Lehre zu lösen. Die Situation des Clowns ist in einen viel weiteren Rahmen gebettet: sein Problem ist nicht nur – mittelbar – religiös-theologisch, sondern unmittelbar und permanent existentiell.

Der enge Zusammenhang zwischen Liebe und Leben kommt in keinem Roman so klar zum Ausdruck wie in *Der Zug war pünktlich* und in *Ansichten eines Clowns*. Hans Schnier, der Clown, kann auf seinen Beruf nicht verzichten, denn das würde für ihn Selbstmord bedeuten: Seine einzige Daseinsform ist das Clown-Sein. Seine Kunst ist aber gleichzeitig eine bewußte Entpersönlichung, ein Leer-Werden, eine Verfremdung, die ohne die rettende Liebe in vollkommene Entfremdung, in Vernichtung umschlägt: Er kann seinen Beruf ohne Marie nicht ausüben. Die Aufgabe der Kunst bedeutet ebenso sein Ende wie das Auflegen der Maske, der zum letzten Mal fallende Bühnenvorhang wird in seinem Traum zum Leichentuch, die wieder aufgelegte Maske in seinem Spiegel zur Totenmaske. Für den Clown ist Kunst und Liebe gleichwertig und voneinander abhängig, insofern auch der Clown-Beruf aus einer Liebe entsprang, aus der Liebe zu der gestorbenen Schwester. Henriette verfügte nämlich über eine mystische Eigenschaft, die sie von ihrer Familie absonderte und aus ihrer Umgebung heraushob: sie konnte sich für Sekunden von der Wirklichkeit loslösen, wach in Nichts verlieren. Und was anderes ist die Kunst Hans Schniers, als eine eigenartige, zeitlich ausgedehnte Wiederholung dieser Fähigkeit von Henriette? Darum tauchen die Gestalt der Schwester und die ersten Erinnerungen des 27-jährigen Clowns an die Zeit des Krieges in seiner Berufs- und Liebeskrise zwangsläufig auf und darum werden sie für sein Verhalten Marie gegenüber bestimmend: im

Verlust Maries erlebt Hans Schnier erneut den Verlust von Henriette im Krieg. Die Parallelität zwischen Henriette und Marie wird im Roman motivisch hergestellt. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Rolle eines Jungen besonders wichtig, den Hans in seinen Erinnerungen an die Zeit, in der Henriette von den Eltern in den Tod geschickt worden ist, bewahrt hat. Dieser Junge, Georg, stirbt vor den Augen der Familie, als er auf Befehl des „Hitler-Jugendführers“ Herbert Kalick auf einer Wiese in der Nähe der Schnier-Villa mit Panzerfäusten übt und sich selbst infolge einer falschen Bewegung in die Luft sprengt. Für Hans bedeutet Georgs miterlebter Tod den aus amtlicher Benachrichtigung erfahrenen Tod von Henriette, die von der Mutter auf den Rat des nazistischen Schriftstellers Schnitzler in den letzten Tagen des Krieges zur Flak geschickt wurde. So werden Schnitzler und Kalick für Hans Schnier zum Mörder von Henriette.

Marie wird von einem Geistlichen, von Prälat Sommerwild, dazu überredet, das Hotel in Hannover, in dem sie mit dem Clown wohnte, zu verlassen, um Züpfner zu heiraten. In der Motivstruktur des Romans sind Sommerwild und Züpfner identisch mit Schnitzler und Kalick.

Züpfner und Kalick kommt auch in der Handlung eine ähnliche Funktion zu: für Hans sind sie die unmittelbaren Auslöser tragischer Ereignisse. Eine zusätzliche, motivische Verbindung zwischen ihnen wird zuerst durch ihre Vornamen (Heribert/Herbert) hergestellt. Eine weitere Verbindung zwischen den beiden bildet das Ohrfeigen-Motiv. Als Kalick den Clown zu einem sogenannten Versöhnungsbesuch einlädt, ohrfeigt Hans seinen Gastgeber aus einer Art Rache für Henriettes Tod, und er stellt sich mehrmals vor, daß er Züpfner ohrfeigen sollte.

Auch der Schriftsteller Schnitzler und der Prälat Sommerwild haben in der Handlung eine ähnliche Funktion: Sie sind die geistigen Führer, die Urheber der „mörderischen“ Aktionen.

Beide sind für Hans Schnier „Heuchler“.⁷ Schnitzler taucht auch vor dem Hotel in Hannover auf, als Marie abreist. Er hilft gerade den abreisenden Teilnehmern einer katholischen Veranstaltung, als Hans ihn aus dem Fenster bemerkt. In den Visionen von Hans Schnier kommt es auch zu einer motivischen Verbindung Schnitzler-Züpfner. Schnitzler, der Förderer „der Jugendbewegung“, überredete nämlich Henriettes Mutter mit folgenden Worten dazu, ihre Tochter zur Flak zu schicken: „In dieser Stunde, gnädige Frau, müssen wir einfach *zusammenhalten, zusammenstehen, zusammenleiden*.“⁸ Und Hans stellt sich vor, daß Züpfner vor der „Jungen Union“ Reden hält, in denen Worte vorkommen wie „zusammenhalten, zusammenstehen, zusammenleiden.“⁹

Nach der Identifizierung der Schuldigen wird auch Maries Abreise mit der Abreise von Henriette identifiziert. Die notwendige Konsequenz: Hans gibt den Kampf um Marie auf. Sie kann ebenso wenig zurückkehren wie Henriette, die im Krieg gestorben ist. So wird das Nacheinander in seiner Geschichte und in der Geschichte überhaupt, die Zeit, die seit dem Tod von Henriette vergangen ist, aufgehoben. So wird für Hans Schnier klar, daß der Krieg nicht vorbei ist.

Diese Interpretation des Konfliktes im Roman kann auch mit der positiven Lösung des Ehe- und Familienproblems im Hörspiel *Hausfriedensbruch* unterstützt werden. Hier wird das glückliche Ende, wie vorher bereits erwähnt wurde, durch eine Konstruktion herbeigeführt, die wir bereits aus dem Roman *Ansichten eines Clowns* kennen, nämlich durch die Behauptung

⁷ Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 42, 230.

⁸ a.a.O. S. 42. (Hervorhebung Ä. B.)

⁹ a.a.O. S. 165.

des Todes „der ersten Frau“. Diese Behauptung ist jedoch eine Lüge, und eben sie eröffnet die Möglichkeit der Umkehrung des Tragischen ins Glückliche. Die Umkehrung wird unterstützt durch eine thematische Reduktion, durch die Ausklammerung der Kriegesthematik in engerem Sinne. Der Krieg als thematisches Element fehlt aber in keinem der Romane von Böll, und doch war es für Böll bis zu *Ansichten eines Clowns* möglich, die dargestellten Geschichten, soweit sie in die Zeit nach dem Krieg hineinreichten, zu einem glücklichen Ende zu führen. Zwar werden die Familien als Repräsentanten der Gesellschaft und als durch Liebe verbundene Einheiten in den Romanen *Und sagte kein einziges Wort*, *Haus ohne Hüter* (1954) und *Billard um halb zehn* (1958) durch Ereignisse des Krieges zerstört, die Zerstörung und damit der Krieg konnten aber überwunden werden. In *Und sagte kein einziges Wort* kehrt Fred zu seiner Frau und seinen Kindern zurück, in *Haus ohne Hüter* bilden sich neue Verbindungen zwischen Albert und Frau Brielach und zwischen Nella und Bresgote heraus, und diese Verbindungen bedeuten ein verändertes Leben, das in der idyllischen Schlußepisode dargestellt wird. In *Billard um halb zehn* wird die Spaltung zwischen den Generationen der Familie Fähmel mit dem Schlußkapitel aufgehoben, die Familie wird sogar durch eine Erweiterung, durch Adoption gestärkt.

So ist es noch auffallender, daß es in *Ansichten eines Clowns* zwischen Hans und Marie nicht einmal zur Ehe, zur Gründung einer Familie kommt, und daß das „Konkubinat“ zwischen Hans und Marie durch einen symbolischen Doppelmord¹⁰ ebenso unwiderruflich zerstört wird wie die Liebe zwischen Andreas und Olina in *Der Zug war pünktlich* und wie die Liebe zwischen

¹⁰ a.a.O. S. 152.

Feinhals und Ilona in *Wo warst du, Adam?* durch Mord im Krieg zerstört wurde.

Wenn wir die eben erwähnten Werke näher betrachten, wird aber auch ein Gegensatz zwischen den beiden ersten und dem vorletzten Roman ersichtlich. Der Tod von Andreas und Ilona erlangt einen transzendentalen Aspekt: Andreas' Tod ist eine Wiederholung des Kreuzopfers Christi für die Sünden der Welt im Krieg, und Feinhals erkennt vor seinem Tod: „Sie (Ilona) schien es gewußt zu haben, daß es besser war, nicht sehr alt zu werden und ihr Leben nicht auf eine Liebe zu bauen, die nur für Augenblicke wirklich war, während es eine andere, eine ewige Liebe gab.“¹¹

Dem gegenüber führt der symbolische Tod des Clowns nicht zur Erlösung. Man kann zwar den Clown, den Virtuosen der Unvollkommenheit, des Mißlingens, der menschlichen und künstlerischen Niederlagen als geistige Figur christlich interpretieren, insoweit der Humor des an der Kluft zwischen der realen Welt und einer idealen Welt leidenden Clowns die Armseligkeit der Welt durchschaut, sie geistig durch den Vergleich mit der Idee vernichtet, sie aber real bestehen läßt.¹² Aber – wie wir sehen – repräsentiert der Clown auch in dieser Deutung die Unmöglichkeit des Überwindens schlechthin, die Unmöglichkeit der Wiederholung des Opfertodes. Das Aufgeben des Clown-Daseins ist bloß eine Selbstzerstörung, Aufgeben eines Seinzustandes, der sich eigentlich mit Gott, dem rein geistigen Prinzip vergleichen läßt, insofern sich der Clown Hans Schnier als

¹¹ Böll, Heinrich: *Wo warst du, Adam?* In: *Heinrich Böll 1947 bis 1951*. Köln: Middelhaue 1963, S.293.

¹² Vgl. Usinger, Fritz: *Die geistige Figur des Clowns in unserer Zeit*. Mainz: Verlag d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit.; Wiesbaden: Steiner 1964.

„Kleistsche Marionette“¹³ versteht, die bekanntlich gerade in ihrem absoluten Materie-Dasein den absoluten Geist erreicht: „hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander greifen“, schreibt Kleist.¹⁴

Das ist aber innerhalb der Wiederholung des ersten Romans *Der Zug war pünktlich* eine Umkehrung: in den *Ansichten eines Clowns* wird nicht eine positive Gegenposition aufgebaut wie in *Der Zug war pünktlich* und in allen anderen Romanen, sondern ein (halbwegs) positiver Zustand wird aufgegeben in einer Form, die auf den ersten Roman zurückverweist – und in diesem doppelten Sinne ist der Roman eine Rücknahme aller vorangegangenen Romane und ein Eingeständnis der Ausweglosigkeit. Werke, die nach *Ansichten eines Clowns* und vor *Gruppenbild mit Dame* entstanden sind, unterstreichen das. Wir sprachen schon über das Hörspiel *Hausfriedensbruch*, das von der Notwendigkeit des Ausweg-Findens zeugt, und auch davon, daß dieser Ausweg nur durch die Reduktion des Problems gefunden werden kann. Die Lösung des ungelösten Endes wird auch in dem Schauspiel *Aussatz* versucht. „Hans Schnier“ heißt hier „Bonifatius Christ“ und begeht keinen symbolischen, sondern einen tatsächlichen Selbstmord – bedeckt allein mit der Priesterkleidung, mit der Maske des Glaubens, von dem er nicht loskommen konnte. Er ist schon tot, als das Stück beginnt, und es wird dargestellt, welche Wirkung der Tod von Christus heute erreichen könnte: auch dieses Schauspiel ist ein Nachwort zu *Ansichten eines Clowns* mit Beschränkung des Grundthemas.

¹³ Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 198, 13 usw.

¹⁴ Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. In: Zolling, Theophil (Hg.): Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke. Erzählungen. Vermischte Schriften*. 4. Teil Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, S. 299.

Daß diese „Nachworte“ in Hörspiel- und Schauspielform geschrieben wurden, hängt wahrscheinlich nicht nur mit der Reduktion der Roman-Problematik zusammen, sondern auch mit der erwähnten Krise der Ausdrucksweise. Diese Krise im Sinne der Nicht-mehr-Erweiterungsfähigkeit wird spätestens nach dem Erscheinen der Novelle *Entfernung von der Truppe* (1964) sichtbar, die wir, was die Komposition und den Stil betrifft, als eine Selbstparodie der in früheren Romanen angewandten Erzähltechniken und eine ironische Sicht der eigenen „Liebe im Krieg“-Thematik auffassen. Die Erzählung *Ende einer Dienstfahrt* (1966) experimentiert mit einer neuen Erzähltechnik, um das alte Ziel, innerhalb der dargestellten Welt die Chancen einer humanen Haltung als möglich aufzuzeigen, wieder einmal zu erreichen. Diese Erzähltechnik ist aber nur in dem Böllschen Werk neu, weil sie nichts anderes ist, als die Wiederaufnahme einer klassischen Erzählweise. Böll findet inmitten „zerstörter Nachbarschaft“ und „vergifteten Geländes“ doch „Nachbarschaft, Vertrauen, Einanderhelfen“ (um seine literarische Situation und sein literarisches Programm mit den Worten seiner *Frankfurter Vorlesungen*, 1964 wiederzugeben), indem er sich wieder einmal in der Ausarbeitung seines Themas eine Einschränkung auferlegt. Auch Hans Joachim Bernhard stellt in seiner Besprechung der Erzählung fest: „Die große Welt, von deren Unbilden ein Robert Fäbmel den Jungen Hugo schützen wollte, (...) und der Clown unterlag: sie ist hier ausgespart. Sie ist nicht untergegangen, im Gegenteil, in den motivisch verwendeten Beschwörungen, doch an die ‘höherenorts’, ‘anderenorts’ gegebenen Weisungen zu denken, (...) ständig gegenwärtig.“ Aber Böll „trennt das Untrennbare, isoliert seine Gestalten von

dem, was 'höherenorts', 'anderenorts' vorgeht".¹⁵ Diese Trennung ist jedoch mit dem Hinweis auf die Gattung, daß es hier um eine Erzählung geht, gerechtfertigt.

Der wahre Ausbruch aus dem Labyrinth, in das der Clown geriet, gelingt mit *Gruppenbild mit Dame*. Dieser Roman zeigt, wie durch „Fortschreiben“ eine neue Antwort auf die Grundfrage aller Romane gegeben werden kann, denn es gibt hier keine Restriktion, was die Dimensionen des Grundproblems betrifft, keinen Verzicht auf „die große Welt“, auf den geschichtlichen Hintergrund der Problematik. In diesem Gegenwartsroman – die unmittelbar dargestellte Handlung spielt 1970/71 – wird das Grundthema „Liebe im Krieg“ in allen seinen Aspekten dargestellt: Liebe in einer Gesellschaft, die eine ebenso feindliche Umgebung für eine Liebe bedeutet, wie der Krieg selbst. Und es wird die Frage nach der Möglichkeit einer Liebe unter solchen Umständen wieder bejaht.

Der Roman *Gruppenbild mit Dame* eröffnet also eine neue Phase in Bölls Schaffen, weil er eine echte Fortsetzung werden konnte, nicht eine einfache Variation des früheren, sondern „eine Erweiterung des Instrumentariums, der Ausdrucksweise, der Komposition und auch einer gewissen Erfahrung.“

Es steht zwar wieder eine Gestalt im Mittelpunkt des Romans, wie in *Ansichten eines Clowns* (und wie in *Der Zug war pünktlich*), hier wird aber die Handlung, die sie trägt, nicht aus der Perspektive dieser Gestalt erzählt, sondern umgekehrt: durch Schilderungen, Aussagen, „statements“ usw. anderer lernen wir sie, die 48-jährige Leni Pfeiffer geb. Gruyter, kennen. Diese Erzähltechnik unterscheidet sich von den in *Und sagte kein*

¹⁵ Bernhard, Hans Joachim: *Geschichte aus der „Provinz“*. In: *Der Schriftsteller Heinrich Böll*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972, S. 92, 94.

einziges Wort, in *Haus ohne Hüter*, in *Billard um halb zehn* angewandten nicht nur durch die Zahl der Perspektiven und durch die Tatsache, daß in den erwähnten Fällen ein Geschehen und nicht eine Person im Mittelpunkt der Darstellung stand, sondern auch dadurch, daß die Erzählungen über Leni von einem, der sich im Text als Verfasser bezeichnet, aufgeschrieben wurden. Durch die Einschaltung eines Ermittlers und Berichterstatters „entwickelt“ Böll einen für ihn neuen Typ des Romans, dessen unmittelbarer Vorläufer bei Böll die Erzählung *Ende einer Dienstfahrt* ist, der aber eigentlich einerseits mit Goethes *Werther*, Thomas Manns *Doktor Faustus* und Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*, andererseits mit bestimmten Dokumentar- und Detektivromanen repräsentiert ist. Diese Erzähltechnik ist traditionell mit einer bestimmten Zeitstruktur verbunden und verlangt eine Rechtfertigung der Niederschrift des Berichtes, der Veröffentlichung der Dokumente.

Die Zeitstruktur der Romane dieses Typs ist im allgemeinen durch die Abgeschlossenheit der zu erzählenden Begebenheit oder durch den bereits eingetretenen Tod der zu beschreibenden Person determiniert. Die Niederschrift bzw. die Publikation wird gerechtfertigt entweder durch den Beruf des Autors (z. B. Detektiv) oder durch die Besonderheit des Falls, durch die Wichtigkeit der Person, z. B. Adrian Leverkühn, über die man berichtet.

Die Zeitstruktur von *Gruppenbild mit Dame* weicht aber von der den Typ charakterisierenden Zeitstruktur ab: zu Beginn der Niederschrift ist das, worüber berichtet wird, noch nicht abgeschlossen, und es gelangt auch während der Niederschrift nicht zum Abschluß, der Roman ist von der Zeitstruktur her betont offen. Dieser Umstand müßte aber dazu führen, daß für die Niederschrift des Berichtes, der mit einer „peinlichen Exaktheit“ die gesammelten Fakten wiedergibt, oder für die Durchführung der

zeitlich und räumlich recht ausgedehnten und sehr intensiven Recherchen eine besonders starke Motivation vorliegen sollte.

Es scheint gerade das Gegenteil der Fall zu sein. Wir erfahren nichts vom Leben des Verfassers vor den Ermittlungen, und wir erfahren nie, wann er zu recherchieren anfang. Der Text wird sogar gelegentlich als literarischer „getarnt“: z. B. beginnt er mit den Worten: „Weibliche Trägerin der Handlung in der ersten Abteilung ist eine Frau ...“¹⁶ und der Verfasser verrät gelegentlich literarische Ambitionen: er schreibt, er sei „allzu befangen, was die Herstellung von Prosa betrifft.“¹⁷ Der ersten Abteilung folgt jedoch keine zweite, und der Verfasser läßt sich biographisch mit keinem Schriftsteller identifizieren, auch mit Heinrich Böll nicht. Entspringt das Interesse des Verfassers an Leni vielleicht aus Liebe zu ihr? Der Verfasser kennt zwar Leni zu Beginn der Niederschrift nicht persönlich (immerhin hat der Verfasser sie im Laufe seiner unermüdlichen Recherchierarbeit zweimal ganz flüchtig auf der Straße gesehen, von der Seite, nie „en face“).¹⁸ Er ist in sie doch verliebt, hängt an ihr mit Zärtlichkeit; diese sonderbare Liebe wird aber zunächst durch die Liebe zu einer gleichfalls recherchierenden Zeugin von Lenis Leben aufgehoben. Damit entfällt auch der unmittelbar erkennbare Grund der Ermittlungen und des Schreibens über die Ergebnisse dieser Ermittlungen. Es gibt nur eine Stelle, wo er selbst über sein Anliegen spricht, beim letzten großen Informationsgespräch über Leni mit den Inhabern der Hoyser-GmbH KG. „(...) sein Auftrag sei“, so der Verfasser in seinem kurzgefaßten Exkurs, „weder von irgendeiner irdischen, noch einer

¹⁶ Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971, S. 7.

¹⁷ a.a.O. S. 117.

¹⁸ a.a.O. S. 370.

überirdischen Instanz gegeben, er sei existentiell".¹⁹ Ob dieses Bekenntnis das besondere Interesse an Leni erklärt? In dem schon zitierten Gespräch mit Dieter Wellershoff erwidert Böll auf die Frage, was die besondere Faszination für den Erzähler, sich mit dieser Frau zu befassen, gewesen sei, folgendes: „Der Reiz ist (...) die Tatsache, daß diese Frau die verschiedensten sozialen Stufen durchlebt, materiell, milieumäßig, daß sie mit relativer Unbefangenheit, sehr sehr ernste Perioden der deutschen Geschichte fast unverletzt überstanden hat.“²⁰

Lassen wir die Frage nach der Motivation des Verfassers zunächst offen, und wenden wir uns den Fragen zu, die Lenis Leben betreffen: Welche Perioden der deutschen Geschichte überstand sie mit wessen Hilfe unverletzt?

Es gibt zwei Abschnitte in ihrem Leben, die im Roman mit Hilfe der Zeugenaussagen „aufgeklärt“ werden. Der erste umfaßt die Jahre 1933–45, ausgefüllt mit Schulbesuchen (zuletzt mit dem Besuch eines Pensionats), mit Arbeit bei der väterlichen Baufirma als Sekretärin und – nach der Verhaftung des Vaters und Konfiszierung seines gesamten Vermögens – in einem „Kriegsbetrieb“: in einer Kranzbinderei. Der zweite Abschnitt zeigt nur einige Momente aus dem Jahr der Niederschrift des Berichtes. Dieses Jahr wird von Leni mit einer einzigen Tätigkeit ausgefüllt (und wohl auch ihre folgenden Jahre), sie malt, alle andere Arbeit aufgebend, auf einen Bogen braunen Packpapiers sechs Millionen Zapfen und hundert Millionen Stäbchen, und sie nennt dieses Gemälde „Teil der Netzhaut am linken Auge der Jungfrau Maria genannt Rahel“. Rahel ist nicht die biblische Gestalt, die in der Heilsgeschichte als Präfiguration der

¹⁹ a.a.O. S. 337.

²⁰ Böll, Heinrich & Wellershoff, Dieter: „Gruppenbild mit Dame. Ein Tonband-Interview.“ In: *Akzente*. 1971, H. 4 S. 332.

Madonna gilt, sondern eine Nonne jüdischer Herkunft in Lenis Pensionat, der die Unterrichtserlaubnis wegen des Verdachts des Biologismus und des mystischen Materialismus entzogen wurde. Sie wird aber Lenis Lehrerin und Freundin. Und sie wird ihre Stütze, als Leni später durch die Erschießung ihres Geliebten Erhard eine „platonische Witwe“²¹ wird. Und sie ist ihre Zuflucht, als Leni später einen „existentiellen Fehltritt“²² macht durch die Eheschließung mit einem Mann, der mit demjenigen nicht identisch sein konnte, nach dem sie sich „erwartungsvoll“²³ sehnte. Gleichzeitig unterstützt Leni auch die Nonne, die unter großen Entbehrungen und ständiger Gefahr lebt, exkommuniziert und exmittiert zu werden, bis zu ihrem Tode im Jahre 1942. Diese Frau, deren im Roman gezeichnetes Bild ebenso wenig dem traditionellen Marienbild entspricht wie das von Leni gemalte, wird für Leni Vorbild, Modell; diese Frau, auf deren Grab mitten im Winter auf kaum erklärbare Weise Rosen wachsen. Diese Rosen weisen aber nicht nur darauf auf die Gottesmutter hin, weil sie die vollkommene Liebe symbolisierend das bevorzugte Blumenattribut Marias sind, sondern auch mittelbar durch die Kleist-Novelle *Marquise von O...*, die diesen Hinweis präzisiert.

Nicht zum ersten Mal tragen Anspielungen auf literarische Werke zu einer Bedeutungserweiterung bestimmter Stellen bei. Bereits in *Der Zug war pünktlich* hatten Fontanes Ballade *Archibald Douglas* wie später Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* in *Ansichten eines Clowns* den Leser für die Möglichkeit einer Interpretation des dargestellten Geschehens in einem religiösen Rahmen aufmerksam gemacht. Diese „literarische Sphäre“, die

²¹ Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971, S. 86.

²² a.a.O. S. 120.

²³ a.a.O. S. 86.

metaphorisch das Geschehen zunächst auslegt und das Christliche entfremdet, spielt hier, in diesem Roman, eine besonders starke Rolle. Es sollten in diesem Zusammenhang neben der *Marquise von O...* zwei Kafka-Novellen genannt werden: die eine ist die *Strafkolonie*, die dem Krieg eine spezifische Deutung gibt, die andere ist *Ein Landarzt*, aus der eines der wichtigsten Motive dieses Romans stammt, enthalten in den Worten der sonst so schweigsamen Leni: „Wir müssen eben weiter *mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden* [Hervorhebung Á. B.] weiterkommen zu versuchen.“²⁴

Aber kehren wir auf das Rosenwunder zurück, das in der Kleistschen Erzählung die Möglichkeit darstellt, „daß die Gräber befruchtet werden“,²⁵ was die Marquise bezweifelt. Und wie die von Kafka so geliebte Kleist-Novelle über die seltsame Liebe zwischen einer deutschen Frau und einem feindlichen russischen Offizier im Krieg als eine Art profane Heilige-Jungfrau-Geschichte deutbar ist, in der sich scheinbar Unmögliches mehrmals als möglich erweist, wiederholt sich die Entstehung der Heiligen Familie in der aufflammenden Liebe zwischen Leni und dem sowjetischen Kriegsgefangenen Boris in der auf einem Friedhof gelegenen Kranzbinderei: ihr Kind Lev ist in einer Gruft gezeugt und geboren. In den großen Familiengruften, wie in den urchristlichen Katakomben, bildet sich eine neue Gesellschaft heraus, entsteht eine neue Gemeinschaft, genannt „Sowjetparadies“ mitten in der vom Krieg geplagten Welt.

Diese Situation kehrt am Ende des Romans zurück unter veränderten Verhältnissen. Leni lebt mit einem mohammedanischen Gastarbeiter, von dem sie ein Kind erwartet, in einer Alt-

²⁴ a.a.O. S. 373.

²⁵ Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O...* In: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Berlin: Aufbau 1995, S. 125.

bauwohnung, aus der sie exmittiert werden soll, weil „diese Art Wohnungen (...) die Brutstätte eines Kommunalismus [sind], (...) der utopische Idylle und Paradiesismus fördert”.²⁶ Leni steht aber hier nicht mehr im Mittelpunkt der Darstellung, die Struktur des Romans verändert sich nach dem Abschluß Lenis ersten Lebensabschnittes.

Die 48-jährige Leni wird im ersten Kapitel des Romans beschrieben, in dem auch die wichtigsten Zeugen des Verfassers vorgestellt werden. Dann folgt in je einem Kapitel Lenis Biographie: die Schuljahre, die Familie, Lenis nur drei Tage dauernde Ehe, ihre Arbeit in der Kranzbinderei, die Vorstellung ihres Geliebten Boris, dann ihre „Ehe” mit Boris und zuletzt die Beschreibung des Lebens im „Sowjetparadies”. Der Schnitt zwischen dem achten und dem neunten Kapitel wird auch dadurch betont, daß am Ende des achten als eine Art Abschluß die „gesammelten Worte” der schweigsamen und verschwiegenen Leni zusammengefaßt dargeboten werden.²⁷ Entsprechend dem behandelten Lebensabschnitt sind immer neue Zeugen eingeführt. Um die Aussagen der einzelnen Zeugen richtig einschätzen zu können, erfahren wir parallel immer mehr von dem Leben der Zeugen selbst. Das führt bereits im achten Kapitel dazu, daß auch das Schicksal der wichtigsten Zeugen erzählt wird, wie das von Leni und Boris und ihrem neugeborenen Kind. Von dem neunten Kapitel an gerät Leni mehr und mehr in den Hintergrund und zugleich in eine Rahel-Rolle: Sie wird von einer Gruppe der Zeugen unterstützt, und sie, „die irdisch-materialistische, menschlich-himmlische Leni”, wird Stütze und Zuflucht für ihre Zeugen. In ihrer Wohnung mit vielen Zimmern (genau mit sieben!) wohnen viele und es kommen

²⁶ Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971, S. 353f.

²⁷ a.a.O. S. 308.

immer neue. Und ein großer Nutznießer der Kriege, der 80-jährige Pelzer, der sogar aus seiner Gärtnerei einen kriegswichtigen Betrieb machen konnte, der aus den im ersten Weltkrieg eigenhändig ausgebrochenen *Goldzähne* Kapital machte, und der nach dem zweiten Weltkrieg aus zerbombten Häusern *Stahlträger* ausmontieren ließ und dadurch reich wurde, dieser Pelzer entdeckt, daß er „eine Seele“ hat. Er findet zum Schluß zur Menschlichkeit, zur Liebe. Leni hilft ihrer Umgebung, nicht finanziell, materiell, sondern – um ein Wort wiederaufzunehmen, das uns schon beschäftigte – *existentiell*, sie hilft zum Leben, d.h. zum Lieben.

So können wir jetzt die früher gestellte Frage – wenn auch mit einer neuen Frage – beantworten: wer ist der Verfasser, war er vielleicht ein Clown, der sich jetzt eine Frau aus Rom geholt hat? Der Roman ist abgeschlossen, aber es bleiben – wie Böll schreibt – noch zu klärende Probleme und auch „wenig Gutes versprechende Gewitterwolken im Hintergrund“.²⁸ Nur eines gilt in dieser Romanwelt als gewiß, daß der Sohn von Leni, der in die Handlung der ersten Abteilung nicht unmittelbar eingetretene Lev, der zur Zeit im Gefängnis einsitzt, aus dem „Knast“ herauskommt: auch die werden ihn sehen, denen von ihm noch nichts verkündet ward...

(1972)

²⁸ a.a.O. S. 400.

2. Beiträge zur ungarischen Literatur

Petőfi in Frankfurt am Main

Nicht zum ersten Male Verknüpfte die Ausstellung der Stadtbücherei* über den vor 150 Jahren geborenen Dichter der ungarischen Revolution und des Freiheitskampfes von 1848/49 die Namen Petőfi und Frankfurt. Sein Geist, seine Gedichte und seine Ideen erreichten bereits vor 125 Jahren die Stadt, in der die konstituierende Nationalversammlung tagte. Moritz Hartmann, einer von Petőfis ersten Übersetzern, saß als Abgeordneter in der Paulskirche, wo die Bekanntmachung des Präsidenten von Gagnern, daß die erste unabhängige ungarische Regierung Bevollmächtigte nach Frankfurt sandte, „freudige Sensation erregte“.¹ Die Abordnung wurde von der ungarischen Regierung zur Teilnahme an der deutschen Nationalversammlung geschickt, die der König erst am 17. März 1848, zwei Tage nach den von Petőfi mitgeleiteten und erfolgreichen revolutionären Aktionen in Buda und Pest, ernannt hatte. Die ungarischen Abgesandten Ladislaus Szalay und Dionys Pázmándy waren beauftragt, über die Ziele der neuen, dem ungarischen Reichstag verantwortlichen Regierung zu berichten. Im Beglaubigungsschreiben der Bevollmächtigten hieß es unter anderem: sie hätten die Aufgabe, „sich nach Frankfurt zu begeben und dort über die Erhaltung und Kräftigung der zwischen ungarischen und deutschen Staaten obwaltenden freundschaftlichen Verhältnisse – deren Fortbestand wir innig wünschen – sowohl in politischer als in kom-

* Am 4.9. bis 15.9.1973 in der Nordweststadtbücherei Frankfurt am Main. Hier der Abdruck der Eröffnungsrede.

¹ Vgl. Szalay, Ladislaus: *Diplomatische Aktenstücke zur Beleuchtung der ungarischen Gesandtschaft in Deutschland*. Zürich 1849, S. 9.

merzieller Beziehung, im Interesse der gegenseitigen Selbständigkeit, Freiheit und des materiellen Wohlstandes beider Nationen zu wachen und, was zur Erreichung des obigen Zwecks dienlich und förderlich ist, einzuleiten und zu fördern".² Die Ministerialinstruktion schrieb vor: die Abgesandten „haben die Sympathie Ungarns für das deutsche Element, da es ein Element der Civilisation ist, auszusprechen und zu trachten, die Deutschen zu überzeugen, daß sie in Ungarn und in einer kräftigen ungarischen Nationalität den besten und den sichersten Verbündeten finden werden".³

In der damaligen Sprache der Diplomatie kommt die Erkenntnis zum Ausdruck, die zugleich ein immer wiederkehrender Gedanke in Petőfis politischer Lyrik ist, nämlich daß Unabhängigkeit, Freiheit und Wohlstand keine nationalen Ziele sein können: sie zu verwirklichen bedarf der Zusammenarbeit aller jener revolutionären Kräfte, die Anfang 1848 in Europa gegen Unterdrückung und Armut der Völker auftraten.

Es gibt aber nicht nur diese indirekte Verbindung zwischen Frankfurt am Main und Petőfi, sondern auch eine direkte – seine erste umfangreichere Gedichtsauswahl in fremder Sprache wurde 1849 in Frankfurt verlegt und gedruckt: bei der Literarischen Anstalt von Herrn Rütten gab ein seit einiger Zeit im Ausland lebender Ungar: Karl Maria Benckert, unter dem ungarisierten Pseudonym Kertbeny etwa 300 Lieder von Petőfi heraus. Die meisten Übertragungen stammten von ihm selbst, er konnte aber schon Übersetzungen auch von anderen in seinen Band aufnehmen, so 16 Nachdichtungen von Adolf Dux, der bereits eine kleine Sammlung Petőfischer Gedichte in deutscher Sprache in

² a.a.O. S. 5f.

³ a.a.O. S. 6f.

Wien erscheinen ließ. Alle im Band enthaltenen Verse sind vor 1847 entstanden: ein 23-jähriger Dichter wird hier der deutschen Öffentlichkeit vorgestellt!

Von den zwei Widmungen des Bandes ist die deutschsprachige an „den großen, ewig jungen Dichter Deutschlands“,⁴ an Heine gerichtet, die andere, in ungarischer Sprache gilt Petőfi. In der Einleitung zu den Gedichten vergleicht Kertbeny die beiden Lyriker, ein Vergleich, der später nach Lesen der Kertbenyschen Übersetzungen auch von Heine selbst gezogen wurde. Nach Kertbeny ruhe die Dichtung der beiden auf der breiten Basis des Volksliedes. Petőfis Erlebnissphäre sei zwar vielleicht nicht so umfangreich wie die von Heine, doch seine Stimme spreche uns aus der wohltuenden Atmosphäre eines kerngesunden und urpoetischen Volkes an, und diesem Volk sei anscheinend von der Vorsehung eine Rolle in der Weltgeschichte zugedacht worden. In den glorreichen Tagen des Freiheitskampfes war das Pathos dieser Worte nicht fehl am Platz, und Kertbeny kannte wohl die Funktion des ungarischen Dichters in der Erfüllung dieser weltgeschichtlichen Mission.

Jedoch enthielt diese Einleitung auch viele falsche Feststellungen, und einige sind besonders schwerwiegend, weil sie ein Petőfi-Bild reflektieren, das ziemlich lange Zeit die Rezeption des ersten in ungarischer Sprache schreibenden Dichters, der über die Grenzen seiner Heimat nachhaltig berühmt wurde, beeinflusste. Es handelt sich um die Beschränkung der Petőfischen Perspektive, wonach der Dichter „nur den Eingebungen und Richtungen seiner Nationalität folgt und unterliegt, während Heine auf seinem erhöhten Standpunkt, als Glied eines

⁴ Petőfi, Alexander: *Gedichte*. Nebst einem Anhang Lieder anderer ungarischer Dichter. Aus dem Ungarischen übertr. von Kertbeny. Frankfurt am Main 1849, S. V. (Die Widmung stammt von Kertbeny).

kosmopolitischen Volkes, die Schmerzen und Wehen der ganzen Welt fühlt, und somit ist Heine europäisch und Petőfy nur ungarisch ... Der Ungar singt nur von den Leiden des Bauers, von den Konflikten im Leben des Räubers, des Juhász, Gondász und Csikos, er höhnt nur den verknöcherten Theil des heimischen Adels, er bleibt überall auf nationeller Anschauung und Vergleichung."⁵

Dieses Urteil entsprang der Unkenntnis der zweiten und bedeutendsten Hälfte der insgesamt etwa acht Jahre umfassenden Schaffensperiode von Sándor Petőfi, der Unkenntnis jener geistigen Vorbereitungen und politischen Dichtungen, die dann später nach der Niederlage aller europäischen Revolutionen, und auch des ungarischen Freiheitskampfes, kaum mehr zur Kenntnis genommen werden konnten. Es fehlte in der Frankfurter Ausgabe auch das 1846 entstandene Gedicht, das ein wahres Bild über die Weite des Horizonts von Petőfi hätte vermitteln können.

Ein Angsttraum quält mich ...

Ein Angsttraum quält mich: Sterben müssen
in dumpfer Stube, in den Kissen;
verwelken elend, schmerzgeplagt,
der Blume gleich, vom Wurm zernagt;
langsam verlöschen wie der Kerze Schimmer,
die man vergaß in dem verlassenen Zimmer.
Nicht solchen Tod, der mir zum Spott,
nicht solchen Tod gib mir, mein Gott!
Möcht Sterben wie ein Baum, umwettert,
vom Sturm gefällt, vom Blitz zerschmettert,
möcht fallen wie der Fels einmal,

⁵ a.a.O. S. XVI.

vom Donnerschlag gestürzt ins Tal ...
Wenn die versklavten Völker sich ermannen,
des Joches müde, gegen die Tyrannen
mit roten Fahnen zornig ziehn ins Feld
und ihre Losung gellt:
„Freiheit der Welt!“,
wenn diesen Ruf ich wie Posaunenchöre
machtvoll in Ost und West erschallen höre –
dann, Gott, laß mich fallen im Kampf,
vorstürmend durch Feuer und Dampf!
Dann möge mein Herzblut verrinnen,
dann scheide ich glücklich von hinnen!
Und sollt sich ein Todesschrei mir noch entringen,
dann mag im Kanonengedröhn er verklingen,
verwehn mit dem Pfeifen von schwirrendem Stahl,
mit unseres Sieges Trompetensignal!
Der Hufschlag der Pferde
stampf ein in die Erde,
was von mir noch blieb, wenn nur siegreich die Schlacht,
die frei von Tyrannen uns endgültig macht! –
Wenn glorreich dann der Morgen angebrochen,
dann sammelt ein die Splitter meiner Knochen
und kommt, mit feierlichen Trauerchören,
mit schwarzbeflorten Fahnen, uns zu ehren,
gemeinsam all die Helden zu begraben,
die für die Weltfreiheit ihr Leben gaben.⁶

⁶ Petőfi, Sándor: *Gedichte*. Übertr. v. Martin Remané. Budapest 1970, S. 132f. Alle hier zitierten Gedichte sind diesem Band entnommen.

Der Dichter, der für die *Weltfreiheit* sterben wollte und in dem Freiheitskampf gegen die Habsburger von einer Kosakenhand fiel, ist geboren – wie er selbst in einem auf Deutsch gefaßten Lebenslauf schrieb – „von armen Eltern den 1-ten Januar 1823, in der Mitte der großen Ebene unter dem Gebirge Matra, zwischen der Theis und der Donau.“⁷ Die Eltern waren slawischer Herkunft, die Mutter des großen Lyrikers sprach nur gebrochen ungarisch...

Petőfi besuchte die Schulen in vier verschiedenen Städten. „Außerordentliche Abneigung gegen jede Subordination. Darum entlief er von der Schule mehrmals“, kommentiert Petőfi in seiner deutschsprachigen Selbstbiographie diese Lebensperiode. Er war Statist am Pester Theater, durchwanderte Transdanubien und war oft nahe am Verhungern. „Von der äußersten Noth gedrungen wurde er (1839) Soldat“. Nach zwei Jahren, „als er gerade desertieren wollte, zum Glück wurde er entlassen durch Hülfe eines Arztes“. Nach Aufhalten in Sopron, Pápa und Pozsony (Preßburg) wurde er Wanderschauspieler im südlichen Transdanubien. Dann verbrachte Petőfi ein Jahr wieder in Pápa, wo er die Schule besuchte und Freundschaft schloß mit Jókai, der später berühmt wurde als der erfolgreichste ungarische Romancier des 19. Jahrhunderts. Aber bald verließ er die Stadt wieder und durchwanderte, indem er Freunde besuchte oder bei Theatertruppen spielte, das Land von Debrecen bis Pozsony. Doch die bitteren Wanderjahre als ein Schauspieler, der nicht über Nebenrollen hinauskam, unterbrochen von Zeiten des Hungerns und des engagementlosen Herumwanderns, ließen Petőfi immer mehr spüren, daß er weniger zum Schauspieler und

⁷ Dieses und die folgenden Zitate sind aus: Petőfis deutsche Selbstbiographie. In: Steiner, Gerhard & Turóczi-Trostler, Josef & Gáspár, Endre (Hg.): *Petőfi. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1955, Faltblatt zwischen S. 24–25.

mehr zum Dichter berufen war. 1843 und 1844 schrieb Petőfi bereits viele bedeutende Gedichte, in denen er sich vom Einfluß seiner früheren Vorbilder zu befreien begann. Er lebte jetzt in Pest, machte Bekanntschaft mit dem Kreis der radikalen jungen Intelligenz und verdiente sein Brot mit Übersetzungen englischer Romane aus dem Deutschen ins Ungarische. Anfang 1844 suchte Petőfi für seine Gedichte einen Verleger. Aber niemand wollte sie drucken. In seiner Verzweiflung wandte sich der junge Lyriker an den großen Vörösmarty, an sein dichterisches Vorbild, der das Talent des 21-jährigen erkannte und seine Gedichte herausgeben ließ.

Diese Jahre waren die Jahre seiner literarischen Revolution. Petőfi wandte sich zunächst dem Lied zu. Seine große Begabung, Bilder und Stimmungen wiederzugeben, beweisen bereits seine ersten Gedichte: Volkslieder, eine Situations- und Maskenlyrik. Diesen beiden in der ungarischen Lyrik sehr beliebten Formen gab er klassisches Niveau, er nahm dem Genrebild die Unaufrichtigkeit (die Ausstattung der als Vorwand herangezogenen Figuren mit den gleichbleibenden Gefühlen des lyrischen Ich) und schuf einen neuen Typ des Volksliedes, der für ihn zur natürlichen Ausdrucksform wurde. Im Gegensatz zu den feierlichen, zurückhaltenden und auf die Inspiration wartenden Dichtern des Klassizismus und der Romantik knüpfte er an die damals vergessenen Traditionen des ungarischen Dichters Csokonai an, dessen Ende des 18. Jahrhunderts geschriebene Gedichte Elemente der Aufklärung und des Rokoko mit einer volkstümlichen Sprache vereinen. Für Petőfi war die Literatur keine besondere, höhere Welt, sondern der natürliche Ausdruck des Lebens in der Sprache. Offen und unverhüllt machte er sich selbst, seine menschlichen Beziehungen, Sehnsüchte und Erfahrungen zum Gegenstand seiner Lyrik. Die volksverbundene Lebensnähe, die Vereinigung von Persönlichem und Typischem – das Kennzeichen des Realis-

mus – ist für Petőfi zugleich Selbstverständlichkeit und Programm. Seine Gedichte zogen schon damals Zehntausende in ihren Bann, aber er stand allein unter Literaten, galt als Sonderling in diesen Kreisen, ein Poet des „ungebildeten Volkes“, der jeder Konvention ins Gesicht schlug.

Die Poesie

Du heilige Poesie, wie hat man dich entwürdigt,
wie stieß man in den Staub dein edles Haupt!
Dummköpfe taten das, die übereifrig strebten,
dich zu erheben in den Adelstand.
Ach, diese ungesalbten Priester, diese Laien,
verkündeten, daß du ein Prunksaal seist,
in den man nur geschniegelt mit gelackten Schuhen
eintreten darf, vornehm und würdevoll.
Erspart euch eure Predigt, schweigt, ihr Schwätzer!
Keins eurer Worte hält der Wahrheit stand!
Die Poesie ist fehl am Platz bei euren Festen,
wo Eitelkeit, Snobismus sich nur spreizt,
wo sich das Unkraut der Gesellschaft sammelt.
Die Poesie ist mehr! Sie ist ein Tempelbau,
der offensteht auch für die armen Leute,
für jedermann, der sich nach Andacht sehnt,
ein Dom, den man getrost in Riemenschuhen,
ja, barfuß, ohne Scheu betreten kann.

Einen bedeutenden Abschnitt in Petőfis dichterischer Entwicklung bezeichnen die beiden epischen Gedichte *Der Dorfhammer* und *Der Held János*. Das erste schildert einen unbedeutenden Gegenstand, eine Prügelei in der Schenke, mit den anspruchsvollen Mitteln des Epos und ist eine plebejische Kritik an der hoch-

trabenden, maniert-pathetischen konservativen Dichtung seiner Zeit. Die stilistischen Einfälle und die Ironie machen diese meisterhafte Parodie des gekünstelten hohen Stils zum Wegbereiter des poetischen Realismus in Ungarn. Wird in *Der Dorfhammer* das Alte, das Untergehende verspottet, stellt Petőfi in *Der Held János*, in dem bekanntesten und beliebtesten der längeren Werke des Dichters, das Neue als Utopie dar. Der Bauernjunge, der auf abenteuerlichen Wegen durch die Landschaften der Volksmärchen zieht und um sein Glück kämpft, findet endlich im Feenreich – zum Herrscher erkoren – Liebe und Glück. Die Hoffungen und die Sehnsüchte des Volkes nach Aufstieg, Emanzipation kommen in den Abenteuern János' zum Ausdruck, in denen der Dichter realistische Szenen aus dem bäuerlichen Leben, prahlerisch vorgetragene Soldatenschwänke und bekannte ungarische und internationale Märchenmotive zu einer Einheit zusammenfaßt. Ein solches Märchenepos konnte „nur ein Dichter von der Volksnähe, dem Optimismus und dem Genie Petőfis schreiben, dazu in einer Zeit, da die *Entzauberung* der Welt in vollem Gange war, da man allmählich zur Einsicht kommen mußte, daß die Geschichte von Menschen und nicht von irgendeinem mystischen Geschichtsgott gemacht wird. Da Dichter und Ideologen sich durch künstlerische und politische Utopien für ihre verlorenen Illusionen und das versunkene Paradies ihrer Kindheit zu entschädigen suchten, den Rückzug antraten in die Stille des Privatlebens, in Pessimismus und Nihilismus, hat Petőfi das Märchenwunder wieder in seine Rechte eingesetzt. Wenn man bedenkt, welchen Apparat, welches Pathos die letzten *großen* Romantiker in Bewegung setzen mußten, um das irrationale Wunder gegen Kapitalismus und Naturgesetz zu retten, ihre Ohnmacht und Niederlagen hinter schmerzlicher Ironie zu verbergen suchten: wenn man bedenkt, wie im letzten *freien Waldlied der Romantik*, in Heines *Atta Troll* alles, was romantischer Zauber ist, sich zu einer einzigen mondbeglänzten

mantischer Zauber ist, sich zu einer einzigen mondbegänzten gespensterhaften Vision verdichtet hat, die nicht länger währte, als eine Nacht in den Pyrenäen; wenn wir bedenken, daß das Anliegen des romantischen Märchens dahin ging, die Aufmerksamkeit des Lesers abzulenken von der Wirklichkeit und von der quälenden Problematik der Zeit, mit einem Wort, wenn wir dieses alles bedenken, so sehen wir erst, daß das Wunder der alten Romantik die letzte schöne Offenbarung einer zum Tode Verurteilten war, in den Wundern und märchenhaften Abenteuern des Petőfischen Epos hingegen sich die siegreiche Landung eines aufstrebenden Volkes und seines jungen Dichters auf der Insel des ewigen Lebens, ihr siegreicher Kampf mit den Mächten der Finsternis und Rückständigkeit spiegeln. An diesem Unterschied ermißt man erst, was die Wiedereinsetzung des Wunders und seiner Sprache in ihre Rechte durch Petőfi heißt," schreibt József Turóczi-Trostler in seiner Abhandlung *Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung*.⁸

In der zweiten Hälfte des Jahres 1846, als Petőfi aus politischen Interessen das Komitat Szatmár bereiste, erstarkte sein politisches Bewußtsein: Er fühlte sich als berufener Dichter-Apostel. Der Ausbruch des galizischen Bauernaufstandes Anfang 1846 beschleunigte die Radikalisierung seiner gesellschaftlichen Ansichten. Es entstand ein neues Programm: die Revolution der Dichtkunst sollte sich zur politischen Revolution erweitern. (Petőfi gehörte unter seinen, romantische, kunstmäßige Volkslieder dichtenden Zeitgenossen zu den ganz wenigen, die nicht von der Politik zum Volk und zur Volkdichtung herab-, sondern umgekehrt von unten herauf, vom Volk zur Politik hinaufstie-

⁸ Turóczi-Trostler, József: „Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung.“ In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungarica*. Tom. 2. Budapest 1959, S. 40f.

gen.) Er studierte von neuem die Geschichte der von ihm so bewunderten französischen Revolution, wandte sich mehr und mehr dem Jakobinismus zu und gründete in (Buda) Pest die Gesellschaft der Zehn, einen Kreis der radikalen Studenten und jungen Akademiker, der später, am 15. März 1848, die revolutionären Aktionen in Pest und Buda aufführte.

1847 knüpfte Petőfi eine innig-ideale Freundschaft mit János Arany, der nach Petőfis Tod die Aufgabe auf sich nahm, die dichterischen Errungenschaften der Revolution zu bewahren und weiterzuentwickeln.

In diesem Jahr heiratete der 24-jährige Dichter Júlia Szendrey, die er im September 1846 kennengelernt hatte. Jetzt entfaltete sich seine Liebeslyrik zu ihrer vollen Blüte in einer Zeit, in der der jungdeutsche Ästhetiker Wienbarg erklären konnte, daß ein Jüngling, der noch Liebeslieder dichte, ein Narr sei. Bei Petőfi aber bleiben die beiden Probleme, die ihn am meisten bewegten, Politik und Liebe, auch weiterhin untrennbar verbunden. Man spürte bei Petőfi schon immer, bei aller Stimmungshaftigkeit, den Widerhall der vollen, reichen, lebendigen Wirklichkeit. Jetzt lieb er seinen Gedichten, die von Liebe und Politik handeln, die Perspektive geschichtlicher Augenblicke und Situationen.

Der Herbstwind flüstert...

Der Herbstwind flüstert traurig mit den Bäumen,
geheimnisvoll ist seiner Rede Sinn,
die Bäume lauschen ihm, und wispernd wiegen
sie nachdenklich die Köpfe her und hin.
Nachmittag ist's, aufs Sofa hingesunken
lieg lesend ich, zur Seite mir gestellt,

in meinen Arm ihr Köpfchen friedlich schmiegend,
schläft meine kleine Frau, entrückt der Welt.

Ich fühle ihren Herzschlag mit der Linken,
die ihre süße Brust umfassen hält,
ein heiliges Buch halt ich in meiner Rechten,
das von der Völker Freiheitskampf erzählt.
Und jede Letter tanzt vor meiner Seele
wie ein Komet, der feurig niederfällt ...
In meinen Arm ihr Köpfchen friedlich schmiegend,
schläft meine kleine Frau, entrückt der Welt.

Für schäbigen Sold, getrieben von der Peitsche,
dienten die Sklaven der Tyrannen Macht,
die Freiheit aber brauchte nur zu lächeln,
schon zog, wer treu ihr war, für sie zur Schlacht.
Und wie von einem schönen Mädchen Blumen,
nahm Wunden man und Tod von ihr im Feld ...
In meinen Arm ihr Köpfchen friedlich schmiegend,
schläft meine kleine Frau, entrückt der Welt.

Wie viele Edle sind für dich gefallen,
o heilige Freiheit, in verlorenem Krieg!
Und trotzdem wirst du schließlich triumphieren!
der letzte Kampf bringt dir gewiß den Sieg!
Und alle deine Toten wirst du rächen,
wenn dein gerechtes Schwert Gerichtstag hält! ...
In meinen Arm ihr Köpfchen friedlich schmiegend,
schläft meine kleine Frau, entrückt der Welt.

Vorüber seh ich ziehen schon im Geiste
die Schreckensbilder zukünftiger Zeit,

der Freiheit Feinde sehe ich ersaufen
im eigenen Blut ohne Barmherzigkeit!
Mein Herz, es hämmert in der Brust rachlüstern,
und Blitz und Donner mir im Schädel gellt ...
In meinen Arm ihr Köpfchen friedlich schmiegend,
schläft meine kleine Frau, entrückt der Welt.

Bei Petőfi mündete alles in die politische Lyrik. Das Politische war für ihn kein vorübergehender Reiz, seine Sehnsucht nach freier Persönlichkeitsentfaltung entwickelte sich zur Idee der plebejischen Revolution, die zu seiner persönlichen lyrischen Manifestation wurde. Diese Periode begann Ende 1846 mit der Vision der großen Welt-Revolution, in der, der Sündflut gleich, eine Blutflut die Erde von ihrem Schmutz: von der Sklaverei der Völker befreit. Die Jahre 1847–49 zeigen die rasche Entfaltung des Dichters einer märchenhaften Utopie zum Dichter des Befreiungskampfes. Er reagierte ganz persönlich am Vorabend der Revolution auf alle politischen Ereignisse. Seine Gedichte wurden zu einer Chronik der Revolution, und in dieser Chronik erscheint der Dichter selbst als Wegbereiter der Revolution, als Wortführer des unfreien und als Führer des befreiten Volkes.

Unter dem Eindruck der Wiener Ereignisse erhob sich die Bevölkerung von Pest am 15. März 1848. Die Marseillaise Ungarns, das Nationallied der Revolution, schrieb Petőfi. Vor der begeisterten Menge trug der Dichter selbst in diesen Tagen mehrmals sein Gedicht vor, dessen berühmte erste Strophe vielleicht die meistbekannten Verse in Ungarn sind:

Auf, die Heimat ruft, Magyaren!
Zeit ist's euch zum Kampf zu scharen!
Wollt ihr frei sein oder Knechte?
Wählt! Es geht um Ehr und Rechte!

Schwören wir beim Gott der Ahnen:
Nimmermehr
beugen wir uns den Tyrannen!
Nimmermehr!

Nach den großen Tagen der März-Revolution bekamen die liberalen Strömungen zeitweilig die Oberhand, und Petőfi und seine Freunde wurden isoliert. Der kämpferische Verkünder des Republikanismus stand im Kreuzfeuer der böswilligen Anfeindungen und Verdächtigungen derer, die die Revolution für vollendet hielten und den Ausgleich mit dem König in Wien suchten. Im August, als eine Armee unter der Führung des kroatischen Generals Jellasič im Dienste des österreichischen Kaisers die ungarische Hauptstadt bedrohte, drückte sich Petőfis Pessimismus in einem großen epischen Gedicht mit einer ganz modernen Handlung voll romantischer Kraft aus: *Der Apostel* ist der radikale und zu früh gekommene Revolutionär Silvester, in dessen leidenvollem Schicksal Petőfi seine eigenen Erfahrungen und die Lehren aus den europäischen revolutionären Bewegungen darstellte. Der Dichter vereinigt im epischen Gedicht *Apostel* alle Motive und Tendenzen seiner politischen Dichtung, jedoch – und zugleich charakteristischerweise – fehlt in dieser halb verborgenen, halb unverhüllten Autobiographie (ein offener, frontaler Angriff gegen das Königtum und den ihm dienenden Klerikalismus) jedwedes nationale Element.

Die bewegte und schicksalsschwere historische Situation schuf eine Atmosphäre, in der leidenschaftliche, glühende Gedichte über das ungarische und europäische Ringen um die Freiheit und ergreifende Liebesbekenntnisse zu seiner Frau Júlia entstanden, die voll von der Ahnung der baldigen Trennung sind. Petőfi war im Freiheitskampf Major in der siebenbürgischen Armee des berühmten polnischen Generals Bem.

Natürlich legte er die Feder nicht aus der Hand. Seine Kampfaufrufe werden immer populärer und erfüllen eine agitatorische Aufgabe. Obwohl es an Anfangserfolgen nicht fehlt, ist der Freiheitskrieg zum Scheitern verurteilt. 1849 kommt eine starke russische Armee Österreich zu Hilfe. In einem Gefecht mit den zaristischen Truppen fiel der Dichter-Soldat der Weltfreiheit, 26 Jahre alt, am 31. Juli 1849, unmittelbar vor der Niederschlagung des letzten Widerstandes.

Petőfi, der ungarische Dichter slowakischer Herkunft, war eine glänzende Erscheinung jener geschichtlichen Entwicklung in Europa nach 1815, deren Ergebnis auch die Nationalversammlung in der Paulskirche war. Nicht die zufallsbedingte Koinzidenz der Jahrestage läßt uns also jetzt die Gedenkfeiern aus Anlaß der vor 125 Jahren in Frankfurt tagenden Nationalversammlung und zum 150. Geburtstag von Sándor Petőfi verbinden, der, wie wir es sahen, gerade durch die Vermittlung der deutschen Sprache in die Weltliteratur eintrat.

Der literaturgeschichtliche Fachausdruck „Weltliteratur“ stammt von Goethe – auch Petőfi, dessen Stellenwert in der ungarischen Literatur mit dem von Goethe in der deutschen zu vergleichen ist, bereicherte die ungarische Sprache mit einer neuen Wortbildung: „világszabadság“, Weltfreiheit also, um etwas ausdrücken zu können, was in seinem Wertsystem das alles andere determinierende war – dieses Wort wartet noch darauf, ein Fachausdruck der Geschichtsschreibung zu werden. Sein glühender Patriotismus nährt sich aus der Idee der Weltfreiheit, sein unmittelbares und vertrautes Verhältnis zur Natur, seine Liebe zu Familie und die Liebe zu seiner Frau, die Kompromißlosigkeit in politischen Prinzipien wurden zu Inhalten seines Patriotismus, sind die Themen jener Gedichte, durch die die Anfang des 19. Jahrhunderts einen großen Aufschwung erlebende ungarische Literatur mit der Überwindung der Romantik,

mit der Rückkehr zu den Quellen der Volkspoesie ihren Höhepunkt erreichte.

Die Überwindung selbst, der Sieg des lyrischen Realismus in Petőfis Gedichten erfolgt jedoch aus einer jugendlich-gesunden, romantischen Haltung, deren Jugendhaftigkeit und romantische Züge durch das persönliche Schicksal des Dichters wieder aufgehoben werden: Aus dieser Spannung zwischen Romantik und Realismus stammt die nicht nachlassende Wirkung seines Lebenswerkes.

Die Ausstellung in Frankfurt am Main über sein kurzes Leben und seine hoffnungsvolle Zeit will auch zum Lesen seiner Werke anregen. „Von unermesslicher Bedeutung ist die Vermittlerrolle der großen Schöpfer und Künstler in der Aussöhnung der Völker“, sagte Petőfis Biograph und Dichter-Nachfolger Gyula Illyés in seiner Festansprache auf einer Veranstaltung zum Gedenkjahr in Budapest. „Zu dieser versöhnenden Völkerverständigung delegieren wir seit langem Petőfi.“⁹

(1974)

⁹ Illyés, Gyula: „Wir delegieren Petőfi zur versöhnenden Völkerverständigung.“ In: *Budapester Rundschau*. Jg. VII, Nr. 11, 12. März 1973, S. 7.

Károly Csúri (Mitverfasser):

Die sozialistische Avantgarde und das Problemkomplex „Postmoderne“. Zu einem Gedicht von Kassák Lajos: *A ló meghal a madarak kirepülnek* [Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus]

1. Moderne, Postmoderne, Avantgarde

Auf dem Kolloquium deutscher und ungarischer Literaturwissenschaftler in Veszprém 1988 über „Begriffsbestimmung der literarischen Postmoderne“ wurde die Postmoderne als Antwort auf eine Krise gedeutet: die beinahe gleichzeitige Verbreitung der postmodernistischen Techniken der literarischen Darstellung in West und Ost wurde in bezug auf die 1968 fast gleichzeitig offenbargewordene Krise des westeuropäischen Kapitalismus und des Sozialismus sowjetischer Prägung erklärt. Denn es kann nicht allein an den Möglichkeiten der schnellen Kommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts liegen, daß so bestimmende Autoren der westdeutschen und der ungarischen Literatur der Gegenwart, wie Botho Strauß oder Péter Esterházy, auf die Frage der Fortsetzbarkeit der literarischen Tradition in gleicher Weise antworten.¹

¹ Vgl. Schwind, Klaus: „Verflüchtigung von Satire im gleichwertigen Allerlei? – Anmerkungen zu Wirkungspotentialen ‘satirischer Texte’ unter den Bedingungen der ‘Postmoderne’ am Beispiel von Botho Strauß’ *Kalldewey. Farce.*“ In: *Neohelicon* XVI. 1. (1989), S. 129–150; Onodi, László: „Textualität und Dialogizität. Versuch der Wesensbestimmung der ‘Postmoderne’ bei Péter Esterházy.“ In: a.a.O. S. 171–182; Bernáth, Árpád: „Literatur der Postmoderne in Ungarn.“ In: a.a.O. S. 151–170.

Dieser Befund ist nicht weniger paradox, als der Begriff 'postmodern' selbst: Es wird sowohl in dem Begriffspaar 'modern/postmodern' als auch in der Hypothese der Postmoderne als Krisenliteratur des 'Kapitalismus/Sozialismus' stillschweigend eine gewisse Gleichzeitigkeit von Prozessen vorausgesetzt, die theoretisch in einem Nacheinander definiert sind. Denn sollte der Sozialismus der russischen Revolution von 1917 nach der (marxistischen) Gesellschaftstheorie nicht eine Antwort auf die Krise des europäischen Kapitalismus um die Jahrhundertwende sein? Und sollte die 'Postmoderne' – wörtlich genommen – die Moderne, das ewig Gegenwärtige, nicht von der Zukunft her bestimmen?

'Krise' und 'Postmoderne' konstatieren freilich kaum etwas anderes als eine zunehmende Richtungslosigkeit politischer und geistiger Bewegungen in den letzten Jahrzehnten. Der 'real existierende' Sozialismus erweist sich immer klarer als Restauration vorkapitalistischer Staats- und Wirtschaftssysteme, und die Literatur der Postmoderne bleibt sowohl im Westen als auch im Osten ohne Utopie. Die Nichtfortsetzbarkeit der gestrigen, der 'historischen' Moderne in einer 'zeitgenössischen' Moderne zeigt sich im radikalen Zerfall organisch gewachsener Formen, und damit entsteht eine literaturgeschichtliche Situation, die viel Ähnlichkeiten hat mit der um das Jahr 1917. Die Darstellungsmittel der postmodernen Literatur kommen folglich nicht zufällig aus der Schatzkammer der Avantgarde. Die Avantgarde war – und nicht nur in ihren dadaistischen und Nonsense-Produkten – destruktiv oder gleichgültig in Sachen der tradierten Kunst und der etablierten Gesellschaft. Sie vertrat in ihrem Erkenntniszweifel einen prinzipiellen Pluralismus der Stile, der Werte und verwandelte den Begriff des Wirklichen in den der Wirklichkeiten. Sie bekannte sich zu der Vielfalt und Konkurrenz der Paradigmen und der Koexistenz des Heterogenen. Als Gegenbewegung zur 'historischen' Moderne,

zur 'historischen' Moderne, die entweder an den Zielen der Aufklärung festzuhalten versuchte oder den Verlust einer hierarchisch organisierten Welt beklagte, war die Avantgarde aber auch Vorhut, Expression des Zukünftigen, sie war als 'Futurismus' und 'Konstruktivismus' richtungsbewußt und dem ersehnten Neuen zugewandt.

Sollte dieser grobe, sehr abstrakte Rahmenentwurf zur Erforschung der Gegenwartstendenzen in der Literatur und in der Kunst im allgemeinen ein gewisses heuristisches Potential haben, dann müssen wir versuchen, die postmodernen Phänomene nicht nur von der (historischen) Moderne abzugrenzen, sondern auch mit den verschiedenen Strömungen der Avantgarde in Relation zu setzen. Dabei geht es nicht nur darum, Fakten der Literaturgeschichtsschreibung neu zu ordnen, sondern sie auch neu zu untersuchen. Diese Forderung betrifft vor allem die Werke der Avantgarde, deren Analyse in der literaturhistorischen Praxis allzuoft durch eine allgemein gehaltene Charakterisierung ersetzt wird. Indem die Avantgarde die Gestaltungsmittel der Literatur bereichert hat, stellte sie auch die Methodologie der Literaturwissenschaft vor neue Aufgaben. Die neu gewonnenen Einsichten in die Möglichkeiten der literarischen Verwendung der Sprache und der Gattungstradition haben auch die Grenzen des Interaktionsspielraumes für die kontextuale Bedeutungserzeugung erweitert, der bei der Interpretation der Werke der Avantgarde Rechnung zu tragen ist.

In diesem Sinne wollen wir ein Werk von Lajos [Ludwig] Kassák, noch einmal untersuchen.² Es handelt sich um *Das Pferd*

² Zu der ersten Untersuchung des Kassák-Gedichts von den Autoren siehe: Bernáth, Árpád: „A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről.” und Csúri, Károly: A Kassák-vers embléma-szerkezete.” In: Hankiss, Elemér (Hg.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai Kiadó

stirbt die Vögel fliegen aus [A ló meghal a madarak kirepülnek]. Das Werk ist für unsere Fragestellung unter mehreren Aspekten relevant. Es ist das berühmteste Gedicht der ungarischen Avantgarde. Es entstand 1921–1922 in Wien, in Kassáks Zufluchtsort nach dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn 1919, in Wien, wo er weiterhin mit der europäischen Avantgarde in Verbindung blieb.³

Das Gedicht ist von beträchtlichem Umfang: es besteht in der analysierten Variante der Nachdichtung von Endre Gáspár aus 593 Zeilen.⁴ Viele von diesen Zeilen werden immer wieder – und besonders oft die Anfangs- und Schlußzeilen – in verschiedenen Zusammenhängen zitiert, und trotzdem ist das Werk als geschaffenes Ganzes bisher kaum analysiert worden. Diese Kritik betrifft

1971, S. 439–468 und S. 469–500. Zur Methode der Analyse vgl. Bernáth, Árpád: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. (in diesem Band: S. 16–28); Bernáth, Árpád & Csúri, Károly: „Remarks on Literary Text-Explanation.” In: *Quaderni di semantica. An International Journal of Theoretical and Applied Semantics*. Bologna VI. 1. (1985), S. 53–64; Bernáth, Árpád & Csúri, Károly: „On the Relevance of Possible-Worlds-Semantics for Literary Semantics.” In: *Studia poetica* 5. Szeged 1984, [1985] S. 115–140; Csúri, Károly: „Ein Weg zu semantisch-poetischen Strukturen. Am Beispiel von Gottfried Benns *Untergrundbahn*.” In: Petőfi, S. János & Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske 1988, S. 179–183. und 351–386. (Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62.)

³ Das Gedicht wurde 1922 gedruckt, vorgetragen aber bereits am 16. Oktober 1921 – vgl. die Nachricht über den Kassák-Abend in *Ma* [Heute], 15. November 1921.

⁴ Der Zeilenumbruch, und damit die Zahl der Verszeilen, ändert sich, meist aus technischen Gründen, in den verschiedenen Ausgaben. Vgl. Csaplár, Ferenc: „A Kassák-kutatások néhány kérdéséről” [Über einige Probleme der Kassák-Forschung] In: Fráter, Zoltán & Petőcz, András (Hg.): *Kassák Lajos emlékkönyv*. Budapest: Eötvös Könyvek 1988, S. 80–82.

naturgemäß vor allem die ungarische Rezeption.⁵ Aber auch die ausländische Rezeption hätte diese Lücke schließen können, denn Kassáks Gedicht ist bis 1988 in acht Sprachen übersetzt worden.⁶ Die erste deutsche Übersetzung von Endre Gáspár entstand bereits 1923⁷, die zweite von Robert Stauffer wurde 1989 veröffentlicht.⁸ Nach seinem neuesten Kommentator, Max Blaeulich, „nimmt dieses Gedicht in seiner sprachlichen Innovation und assoziativen Komposition viele der Gestaltungsmerkmale zeitgenössischer Dichtung vorweg.“⁹ Sein Kommentar zum Gedicht, wie viele vorangehende, bleibt freilich auch 1989 auf der Ebene einer metaphorischen Stilbeschreibung: „Kassák tippelt heraus aus den Wörtern, dreht seine Kreise in unser Noema, wo immerfort seine

⁵ Der erste Versuch, das Gedicht als ein sinnvolles Ganzes zu verstehen, stammt von den Autoren: vgl. Bernáth, Árpád: „A motívumstruktúra és az emblémastruktúra kérdéséről.“ [Über die Probleme der Motiv- und Emblemstrukturen] und Csúri, Károly: „A Kassák-vers emblémaszerkezete.“ [Die Emblemstruktur des Kassák-Gedichts] In: Hankiss, Elemér (Hg.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* [Formbildende Prinzipien in den dichterischen Kunstwerken] Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. S. 439–468 und 469–500. Über die zeitgenössische und internationale Rezeption siehe Deréky, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926.* Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 1991. [Hier möchte ich Herrn Deréky für die zur-Verfügung-Stellung seiner Sammlung der Besprechungen und Interpretationen von Kassáks Werke danken.]

⁶ Vgl. Kassák, Lajos 1887–1967. In: Somlyó, György (Hg.): *Arion 16 Nemzetközi Költői Almanach – Almanach International de Poésie.* Budapest: Corvina, 1988. S. 57–158.

⁷ Vgl. Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus.* Nachdichtung von Endre Gáspár. In: *Das MA [Heute]-Buch.* Berlin: Verlag Der Sturm 1924, S. 75–87.

⁸ Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem.* Übers. von Robert Stauffer. Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag 1989.

⁹ Blaeulich, Max: „Lajos Kassák. Poet inoperabel.“ In: a.a.O. S. 64f und Umschlagtext.

Blitzlichter blitzen, er transportiert Säcke voller Knoten, die schon längst mit Empfindungen des Lesers verknüpft sind.”¹⁰ Und als schriebe er ein Manifest der Postmoderne, setzt Max Blaeulich fort: „Was sollen hier noch Zuordnungen zu bestimmten Sprechmustern, Stilformen, er nimmt von allem und verwendet alles, fließend, um unterzugehen, aufzutauchen, was soll hier noch Interpunktion, Dialekt und Hochsprache, Jargon der Arbeiter und Landstreicher, Onomatopoetik und, wie er selbst sagte: ‘biribum biribum biribum’.”¹¹

Kann wirklich nur das beschrieben werden, wie das Gedicht spricht, und nicht, was die 593 Zeilen sagen? Zeigen sie alle nur die Auflösung der Sprache, die Ablösung des Gedachten von den unverständlichen Zeichen? Ist es ein postmodernes Spiel aus einer Zeit, in der noch allein der Kapitalismus seine Krisen hatte?

2. Erklärung des Aufbaus von Kassáks Gedicht

2.1. Über die textinternen Beziehungen

Zuerst soll der Zusammenhang zwischen dem Titel, den ersten zwei Zeilen und der letzten Zeile des Gedichts beleuchtet werden:

Das *Pferd* stirbt und die *Vögel* fliegen hinaus

die zeit *wieherte* damals vielmehr öffnete sie *papageienhaft* die flügel
ich sage ein breitgeöffnetes rotes tor (1–2)

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

und über unseren köpfen *fliegt* der nickelsamowar fort. (593)¹²

‘Pferd’ und ‘Vogel’ bzw. ‘Pferde’- und ‘Vogel’-Eigenschaften bestimmen also den Anfang und das Ende der Textwelt. Zwar wird in der letzten Zeile über kein ‘Pferd’ berichtet, doch beginnt der Schlußteil selbst mit folgender Behauptung: „doch die modernen *pferde* haben die zähne aus eisen“ (561)

Aus den ersten Zeilen geht eindeutig hervor, daß die „zeit“ es ist, die über ‘Pferde’- bzw. ‘Vogel’-Eigenschaften verfügt. Klar ist ferner auch, daß zu dem gegebenen Zeitpunkt („damals“) – infolge der Reihenfolge der Erwähnung und der Einschränkung „papageienhaft“ – die ‘Pferde’-Eigenschaft über die ‘Vogel’-Eigenschaft dominiert. Im Schlußteil ist das Verhältnis zwischen den beiden Eigenschaften ausgeglichener: „die modernen *pferde* haben“ zwar „die zähne aus eisen“, aber ihnen wird ein fliegender „nickelsamowar“ – ein ‘Metall-Vogel’ in unserer Auslegung – entgegengestellt. Auch die Reihenfolge der Eigenschaften in der ersten Zeile wird hier im Schluß umgekehrt: die Pferde mit den ‘eisernen Zähnen’ bilden den Auftakt zum Endzustand, und der ‘fliegende Samowar’, der ‘Metall-Vogel’, schließt diesen Abschnitt und zugleich das ganze Gedicht ab. Außerdem ist die ‘Pferde’-Eigenschaft vom Anfang („wieherte“) mit der ‘Vergangenheit’ („damals“) verknüpft, die ‘Vogel’-Eigenschaft am Schluß aber mit der ‘Gegenwart’ bzw. einer Art ‘Zeitlosigkeit’: „über unseren köpfen fliegt der nickelsamowar fort“. Verstärkt wird diese umgekehrte Dominanz im Titel selbst, wo „sterben“ als ‘Pferde’-Eigenschaft und „hinausfliegen“ als ‘Vogel’-Eigenschaft miteinander konfrontiert werden: „Das Pferd *stirbt*

¹² Wir zitieren die Übersetzung von Gáspár (mit Zeilenzählung). Die Hervorhebungen durch Kursivschrift stammen von den Autoren dieses Aufsatzes.

und die Vögel *fliegen* hinaus" Auch die mögliche demolierende Rolle der „modernen pferde" mit den 'eisernen zähnen' wird infolge einer motivischen Entsprechung wesentlich abgeschwächt:

(...) und mühlen schmuggeln
rattenzähne ins getreide
deswegen aber *mahlen sie auch und das ist nicht umsonst*
(298–300)

Während über die „pferde", die „zähne aus eisen" haben, *expressis verbis* gesprochen wird, fragt sich, wie weit es berechtigt ist, den 'fliegenden Samowar' als 'Metall-Vogel' aufzufassen. Begründet ist diese Annahme durch die ausdrückliche 'Vogel'-Eigenschaft des 'Fliegens' selbst und zwar trotz ihrer verdutzenden Kombination mit dem „samowar", einem Objekt also, das in der Alltagswelt mit dem 'Fliegen aus eigener Kraft' sicher unvereinbar ist. Wichtiger als dies sind jedoch die motivischen Stellen, die die an sich dadaistische Erscheinung des 'über den köpfen fortfliegenden Samowars' stufenweise vorbereiten und die ihn – mit den 'eisernen Pferden' kontrastiert – als 'Metall-Vogel' interpretierbar machen:

auf ufern krächten *kupferrote vögel* in gruppen zu je zwanzig (61)

über den häusern flogen die *vögel klirrend* anderen land-
schaften zu (326)

(...) und schauen
uns die *elektrischen vögel* an (549f.)

Die 'Metall'-Eigenschaft von 'Pferd' und 'Vogel' klassifiziert nunmehr 'Pferde' und 'Vogel' als 'biologische' und 'nichtbiologische'.

Welche Funktion kommt nun der einen und welche der anderen in der Textwelt zu?

Zum einen gehören 'Pferde' und 'Vögel' der *individuell-biologischen* Lebenssphäre der *Vergänglichkeit*, zum anderen dem *überindividuell-historischen* Bereich der *Dauerhaftigkeit* an. Nicht nur der 'Zeit', auch dem 'Raum' werden 'Pferde-' und 'Vogel'-Eigenschaften zugeordnet:

die *stadt stürmte* neben uns hin sie *wirbelte* hin und her
mitunter *bäumte* sie sich (...) (18f.)

und die *häuser* beugten sich in langem takt der kirche zu
ein *schimmelfohlen* schob noch den kopf durch das fenster
hinein
und *wieherte* (259–261)

beziehungsweise
tauben machten purzelbäume über dächern
richtiger gesagt *galoppierten* sie im *sonnenwagen* (39f)

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen¹³ entblühten seinem munde und *wie rote tauben*
flatterten
seine hände (387–389)

¹³ Gáspár las das Wort „lány” ('Mädchen') im Original als „láng” ('Flamme'). Dieser *sinnenstellende* Fehler, der leider nicht der einzige ist, blieb in allen Ausgaben der Übersetzung unkorrigiert. Vgl. dagegen die semantisch richtige Übersetzung von Robert Stauffer auf Grund der Erstveröffentlichung, wo Kassák statt des später verwendeten Zeilenumbruchs Texteinheiten durch ein Sternchen markiert hat: „flammenblüten aus seinem mund und seine hände flatterten wie rote tauben” In: Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem.* Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag 1989, S. 14.

und über unseren köpfen hinkten die papageien an krücken
vorbei (497)

Das 'Pferd', insbesondere als Gegenpol des 'Vogels', kann als Symbol der 'Erdgebundenheit' angesehen werden. Es versucht umsonst, sich von der Erde, von ihrer Anziehungskraft zu lösen. Umgekehrt steht es mit dem 'Vogel': er scheint sich von der 'Erdgebundenheit' und den 'rückwärtsziehenden' Kräften befreien zu können. In den Figuren des 'Pferdes mit eisernen Zähnen' und des 'Metall-Vogels' wird die sonstige biologische Beschränktheit überwunden: die erdgebundene, zerstörende Rolle der „modernen pferde“ steigert sich zu einer *negativen historischen Kraft*. Aber ähnlich verstärkt kann auch der 'fliegende Samowar', den biologischen Vögeln gegenüber, die relative 'Erd- und Ortsgebundenheit' wie auch die 'Entfernungsschranken' leicht transzendieren, sich zu einer *positiven historischen Kraft* entwickeln.

Das Gesagte trifft zwar auf die grundlegende Tendenz in der Textwelt zu, aber es gibt in ihr zugleich auch solche verkehrten Phänomene wie 'erdgebundene' Vogel- und 'hochstrebende' Pferde-Eigenschaften. Ganz zu schweigen von einem Gemisch wie 'galoppierende Taube'. Die Textwelt wimmelt von diesen in erster Annäherung widersprüchlichen Fakten, die einer Erklärung bedürfen. Im Vergleich zu dem chaotischen Durcheinander ist das Ordnungsprinzip recht einfach: als entscheidend erweist sich, ob die Richtung der vom 'Erzählenden' unternommenen 'Reise' im 'geistigen' Sinn richtig oder falsch ist, ob der 'Reisende/Wanderer' sich seinem (am Anfang noch nicht festlegbaren) Ziel nähert oder sich davon entfernt und in welchem Stadium er sich im gegebenen Augenblick befindet. Die Verbindung zwischen 'Pferde'- und 'Vogel'-Eigenschaften und den behandelten 'Zeit'- und 'Raum'-Perspektiven mit ihrem negativen oder posi-

tiven Wertaspekt gilt dementsprechend allein in bezug auf die einzelnen 'Figuren' innerhalb der Textwelt.

Zu beschreiben ist nun kurz, welche Thematik die Ereignisse strukturiert, damit die 'Figuren' mit in die Untersuchung einbezogen werden können.

Es geht um eine 'Reise' von Budapest nach Paris und zurück. Sie wird von dem 'Erzähler' unternommen, der zu Beginn als „KASSAKCHEN“ (8), am Ende dagegen als „LUDWIG KASSAK“ (592) bezeichnet wird. Geführt wird er zuerst von dem „*halbchristus-holzschnitzer*“, später von „*szitty*a der aus zürich kam und nach chile / wollte als religionsstifter“ (291f.). Die Zeit vor der Reise, die Kindheit des Erzählers, dominiert in seiner Erinnerung die Figur des *Vaters*. In der zweiten Hälfte der Reise geht er einmal zu der „russischen versammlung“ in Brüssel, und dieses Ereignis macht einen starken Eindruck auf ihn. (385)

Die symbolischen 'Pferde-' und 'Vogel'-Eigenschaften, ihre 'biologischen' und 'Metall'-Variationen werden unmittelbar mit den einzelnen, durch den jeweiligen 'Reiseführer' festgelegten zeitlich-räumlichen Stationen sowie dem 'Erzähler' selbst verbunden. Zum Beispiel:

man wird nach und nach flügge [= der mensch verliert
seine fohlenzähne¹⁴] und

schaut ins nichts (48)

siehst du denn nicht daß du im *goldnest* des lebens
sitzest (543)

hefte dir die *flügel* an freundchen (...) (547)

¹⁴ Die originaltreue Übersetzung von Robert Stauffer. In: Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem.* Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag 1989, S. 6.

Durch die Zuordnung dieser (und weiterer) Eigenschaften wird die 'Reise' in ihrer Konkretheit aufgehoben. Sie wird in eine 'Reise', in einen Prozeß des 'persönlichen', 'dichterischen' und 'weltanschaulichen' Heranreifens verwandelt. Der sich von seiner 'Kindheit' loslösende 'Erzähler' wächst zu einem 'Erwachsenen' heran. Die unsichere Figur mit dem Kosenamen „KAS-SAKCHEN“ entwickelt sich zu dem selbstbewußten 'Dichter' „LUDWIG KASSAK“. Der in die falsche Richtung, nach Paris wandernde künftige 'Revolutionär' findet schließlich den rechten Weg in die Heimat der erhofften 'Weltrevolution', nach „rußland“, wenn auch nur virtuell und erst nach seiner Rückkehr nach Ungarn.

Es ist bemerkenswert, daß die eigentliche Richtung dieser 'ideellen' Entwicklung potentiell bereits in den zitierten ersten Zeilen mit enthalten ist. Die 'Zeit' besitzt nämlich nicht nur 'Pferde'- und 'Vogel'-Eigenschaften, sie wird zugleich, formal ebenfalls und nicht zufällig auf die 'Vogel'-Eigenschaften hinweisend, mit einem „breitgeöffnete[n] rote[n] tor“ identifiziert: wie sie „papageienhaft“ ihre „flügel“ öffnet, öffnet sie sich auch – in der Vision des 'Erzählers' („ich sage...“) – als ein „rotes tor“. Das „breitgeöffnete“ Tor suggeriert Aufnahmebereitschaft (vgl. die spätere Stelle: „wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die *zeit* uns verstehe / die *wird uns* wohl *nie aus sich fallen lassen*“, 331f.) und deutet das 'ideelle Reiseziel' an: „ich sage ein breitgeöffnetes *rotes tor*“. Die ersten beiden Zeilen legen also die gesamte Reiseroute als eine Reihe symbolischer 'Zeit'-Eigenschaften im voraus fest: den Anfang als 'Pferde'-Eigenschaft („wieherte“), den Weg als 'Vogel'-Eigenschaft („sie öffnete papageienhaft die flügel“) und das Ende als 'ideellen' Zeitraum („ein breitgeöffnetes *rotes tor*“). Als Endstation vergänglicher Zeit klingt in dem Schlußbild des 'breitgeöffneten tores' christliche Metaphysik an, nur daß die 'Himmelspforte' hier in ein „breitgeöffnetes *rotes tor*“ proletarischer Metaphysik

verwandelt wird. 'Proletarisches', 'Revolutionäres' und 'Utopisches' im Zeitalter „moderner pferde“ mit 'eisernen zähnen' wird nämlich durch eine weitverzweigte Motivkette von „rot“ in diese Welt mit eingebaut. So wird auch die 'Technik' als vorwärtstreibende und unaufhaltsame 'Maschinerie' des Fortschritts, verbunden mit der 'Reisethematik', auf der Seite des 'Erzählers' eingeschaltet als Gegenkraft der 'rückziehenden', 'reaktionären' eisernen Pferde:

ich fühlte nun sei alles aus
mich durchliefen *rote schienen* und in türmen erklangen
glocken (37f.)

anderen lehnte der haß *rot* aus den augen
schaut *die größten schwungskräfte* der welt laufen hier vom
stapel [= bahnhof]¹⁵ (350f.)

Die „schienen“ lassen durch ihre Form, vermittelt zunächst im Bild der „krummen linien“, die in dem 'Erzähler' bei der Begegnung mit dem „religionsstifter“ „szitty“ zusammentreffen (289–290), einen weiteren Bereich der 'Technik' mit noch größerem „schwung“ und rasanterem Tempo assoziieren:

die *telegraphendrähte* verknoteten sich und schrieben
kabbalistische zeichen auf den *himmel* (110f.)

stürme brausen
telephondrähte gellen aus *moskaus herzen* (352f.)

¹⁵ Vgl. Stauffer: „schaut die größten schwungskräfte der welt verlassen hier die station“. In: a.a.O. S. 13.

Ein anderer motivischer Weg von „rot“ führt noch deutlicher und direkter zum ‘russischen’, zum ‘revolutionären’ Bereich. Zuerst läßt sich an dem „holzschnitzer ein halbchristus“, dem ersten ‘Reiseführer’ des ‘Erzählers’ eine stufenweise Metamorphose beobachten:

dem holzschnitzer kräuselten sich häßliche *rosenrote*
haare aus dem kinn (64f.)

der holzschnitzer magerte ab wie ein *dorn* und sein *bart*
wurde *über und über rot* (119f.)

seither sah ich den armen holzschnitzer nimmer wieder
und waren wir doch gute kameraden und *sein bart brannte* vor mir
wie ein *dornenstrauch* (267–269)

Der „holzschnitzer“ der nur noch ein „halbchristus“ war, aber auch ein „halbchristus“ blieb und sich nur äußerlich ändern konnte, signalisiert durch seinen ‘Christus-Bart’ und seine Theophanie („sein bart brannte vor mir / wie ein dornenstrauch“) den Weg der ‘Erlösung’. Aufgenommen wird die „rote“ Farbe wieder in der Gestalt des „blonden towarisch“, in der Szene des ‘proletarischen Pfingstwunders’:

mitternachts gingen wir zur *russischen versammlung* in die petit
passage
ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [*flammen*¹⁶] *entblühten seinem munde* und *wie rote tauben*
flatterten
seine hände (385–389)

¹⁶ Erst hier wird ersichtlich, wie unsinnig die Übersetzung „mädchen entblühten seinem munde“ von Gáspár ist. Eine Lesart, die von einem avantgardistischen Gedicht nichts anderes, als überraschende Wortkonfigurationen erwartet, findet aber „mädchen“ genauso richtig wie „flammen“...

Und unmittelbar darauf:

kein zweifel die bürger[bäckers]tochter von astrakhan
oder die *dirne in*

st. petersburg wird eines tages den *neuen christus* [menschen¹⁷] gebären
rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger (398–400)

Die wiederum 'proletarisch' transformierte 'unbefleckte Empfängnis' (weiter vorn liest man: „aus himmel traten tintenkinder hervor / folgt mir durch den garten / am anderen ufer des flusses schläfert *maria ihr kind* ein“, 209–211) öffnet eine neue wichtige Motivkette, die hier noch kurz behandelt werden soll.

Es handelt sich dabei um die 'Geburt' neuen Lebens im natürlichen, naturhaft-mythischen, mystischen, dichterischen, familiären und sozialen Bereich, ausgerichtet auf eine 'weltrevolutionäre Menschheitserneuerung' vom Osten her, in dem Symbol der 'über den Köpfen fliegenden Getränkemaschine russischer Herkunft', dem „nickelsamowar“. Der „samovar“ läßt sich allerdings nicht nur mit den Präfigurationen der 'Metall-Vögel' verbinden. Auch ihr 'russischer Ursprung' braucht nicht allein, und auch nicht in erster Linie aus unserem Alltagswissen abgeleitet zu werden. An einer früheren Textstelle lesen wir folgendes:

o kümmer dich nicht um die garstige *kaffeekanne* sie biß in den
ellenbogen [nabel] der *magd* und jetzt liegen beide in anderen
umständen" (256–257)

¹⁷ Stauffer übersetzt hier auch „kristus“, wie Kassáks Freund Gáspár. Im Original steht einfach „ember“, d.i. 'Mensch'.

„samowar“ und „kaffeekanne“ können auch an sich schon miteinander verknüpft werden, ihre Funktion als Getränkbehälter ist verwandt. Aber es wird auch der ‘russische’ Hintergrund ihrer Beziehung geschaffen:

und in der früh tranken wir schwarzen *kaffee* um den rock der
schuhmeisterin
sie sagte ich hätte sehr schöne haare
und sieht sie mich besser an *so sei* ich einem burschen *namens igor*
ähnlich
der vor 20 jahren ihretwegen in die seine gesprungen (528–533)

Von der sonst sehr wichtigen ‘Russen-Metamorphose’ des ‘Erzählers’ und von dem möglichen ‘Liebesverhältnis’ wollen wir vorläufig noch absehen. Es soll allein die merkwürdige Aussage erklärt werden, daß sowohl die „magd“ als auch die „kaffeekanne (...) in anderen umständen“ liegen. Wenn wir den „samowar“ zunächst, in der Kette der ‘Vogel-Motivik’, allgemein als ‘historische Zeit’ und dann, in die Kette der ‘Rußlands-Motivik’ einbezogen, als ‘revolutionär-historische Zeit’ interpretieren, dann deutet die mit ihm motivisch verknüpfte „kaffeekanne (...) in anderen Umständen“ ebenfalls auf eine ‘Zukunft’ hin, die mit „der revolution schwanger“ geht. Diese ‘Schwangerschaft’ gegenwärtiger und kommender Zeiten kann in den ‘Metall-Vögeln’ mit Sicherheit geschützt werden, während die ‘biologischen Vögel’ in dieser Welt, in der Welt des Gedichts, gefährdet sind. Ihnen, die übrigens aber in versteckter Form für die Fortpflanzung und Neugeburt des Lebens auch selbst Sorge tragen (vgl. „9fache eier fand ich in den vogelnestern“, 493), werden die „bäume“ gegenübergestellt:

allein die bäume singen weiter (589).

Über die „bäume“ wird noch zu Beginn der Reise eindeutig ausgesagt: „die *bäume* sind im grunde genommen *geschwängerte mädchen*“ (144), so daß sie in dieser Funktion am Ende des Gedichts als *Lebensbäume* erscheinen und das ‘zeitlos-ewige’ Fortleben ‘dichterischen Singens’ verbürgen.

Ähnliches gilt für die „flüsse“, die dem sich einmal mit ihnen identifizierenden ‘Erzähler’ (vgl. „mich deuchte ich sei eine art *reißender strom* und hätte ufer“ 277) eine künftige Verhaltensstrategie im Zeitalter der ‘modernen pferde’ am eigenen Beispiel vorführen: „die flüsse sind geneigt in stücke zu bröckeln wenn sie sich tummeln / wollen“ (568f.). Ihre mythische Eigenschaft, Leben zu spenden, kommt hier mittelbar zum Ausdruck: „das *schiff* aber wackelte mit uns *wie eine wöchnerin*“ (53).

Alle ‘Schwangerschaften’ und ‘Geburten’ werden aber letztendlich in der ‘Schwangerschafts- und Geburts-Fähigkeit’ der ‘Zeit’ selbst aufgehoben. ‘Zeit’ geht mit ‘Zeit’ ‘schwanger’ und ‘Zeit’ ‘gebärt’ wiederum ‘Zeit’. ‘Individuelle’ und ‘historische Zeit’ verknüpfen sich auf der Ebene der ‘Ideen’, ‘Schwangerschaft’ und ‘Geburt’ werden in dieser Sphäre als ‘Heranreifen’ und ‘Durchsetzen’ von ‘neuen Ideen’ verstanden. Sie trennen sich im modernen Zeitalter durch den Gegensatz ‘biologisch-vergänglicher’ und ‘technisch-dauerhafter’ Eigenschaften wie dies die unterschiedlichen ‘Pferde’- und ‘Vogel’-Attribute exemplifizieren. Über die ‘Ideen’ kann die ‘individuelle’ Zeit in die ‘historische’ aufgenommen, in sie mit integriert werden. In diese Richtung weist das Vertrauen des ‘Erzählers’ auf kommende Zeiten:

wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die zeit uns verstehe
die wird uns wohl nie aus sich fallen lassen (331f.)

endlich o endlich
gekommen ist die zeit und erfüllt sind wir die gepfropften
bäume (423f.).

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts stellen aus dieser Sicht eine mögliche positive Umwandlung der 'individuellen' in die 'historische Zeit' dar: „wiehern – fliegen – rotes tor“.

Das Erkennen dieses Prozesses ist nicht unabhängig von der allmählichen 'Dichterwerdung' des 'Erzählers' während der 'Reise'. 'Dichterwerden' ist hier aber gerade der umgekehrte Vorgang als in der üblichen, meist irrationalen Dichter-Auffassung: das eingangs noch eher chaotische Durcheinander wird immer stärker rational durchleuchtet, so daß am Ende ein völlig abgeklärtes Bild übrigbleibt und die 'Wunder' sich als das Einfachste, das Natürlichste enthüllen:

o weh weh
zu mir gelangen die wunder bärtig und ungetüncht
 $2 \times 2 = 4$ (557–559).

'Ideelle' und 'dichterische' Entwicklung verfolgen in dieser Welt ein und denselben Weg, beide basieren auf 'Rationalität'. Das erklärt die Tatsache, daß „KASSAKCHEN“ in dem Augenblick zu „LUDWIG KASSAK“ wird, als er nach seiner Rückkehr nach Ungarn erkennt, er hätte nicht nach Westen, nicht nach Paris (vgl. „ich sah paris und sah nichts“), sondern nach Osten, nach Moskau oder St. Petersburg fahren müssen. Nicht von Paris, sondern von „rußland“ ist die 'proletarische Revolution' zu erwarten.

2.2 Über die intertextuellen Beziehungen

Das ganze Gedicht ist durchwoben von 'christlichen' und zum Teil von 'biblischen' Hinweisen. Weil sie allein systembildend in der Textwelt funktionieren, wird hier von den sonstigen geschichtlichen, kulturgeschichtlichen, literarischen usw. Entsprechungen abgesehen, ohne jedoch ihre Relevanz in Frage zu stellen.

Die 'Reise' läßt sich in dieser Hinsicht als eine 'Pilgerfahrt' auslegen (vgl. „wir spürten deutlich den *pilgergeruch an uns*“ 502), eine 'Pilgerfahrt' zum 'heiligen Ort' des 'revolutionären Glaubens'. Die Fahrt, eher eine 'Wanderung' ist zur selben Zeit ein virtueller Reinigungs- und Verklärungsprozeß, ihren Ausgangspunkt bildet die rein 'christliche Mentalität' der Kindheit, ihr Endstadium dagegen das 'revolutionäre Selbstbewußtsein' des Erwachsenen. Dies alles nur in der inneren Realität des 'Erzählers', weil die äußere Realität eine Realität 'der modernen Pferde' ist und 'der fliegende Samowar' in der Zeit der Rückkehr nach Ungarn in der Welt des Autors nur ein utopistisches Wunschbild darstellt. Ein Wunschbild allerdings, das in der Welt des Gedichts mit Hilfe der bereits behandelten Motiv-Systeme in bedeutendem Maße der Glaubwürdigkeit angenähert wird.

Die vier Gestalten, die den 'Erzähler' auf seiner 'Wanderung' führen, repräsentieren zugleich, durch ihre intertextuellen Bezüge, seine 'ideelle Entwicklung'.

a) Der Versuch des „vaters“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, scheitert in jeder Beziehung. Er selbst bleibt in der Ideologie des historischen 'Christentums' stecken und wird demoralisiert. Aber auch für den 'Erzähler' (damals noch Kind) bleibt die Aufstiegsmöglichkeit auf diesem Weg versperrt:

seinerzeit glaubte der alte *ich werde* in meinem 21-sten jahre *kaplan*
im pfarrhaus zu neuhäusel

doch genau 10 jahre früher fraß ich rauch in herrn spornis
schmiede (22–24)

b) Der Versuch des „*halbchristus-holzschnitzers*“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, zeigt bereits einen bestimmten Unterschied zu dem des Vaters. Einen Unterschied, der am besten in dem Attribut „halb“ zum Ausdruck kommt. Letztendlich führt aber auch sein Versuch zum selben Ergebnis, zu Demoralisierung und Herunterkommen. Er ist *nur noch* ein „halbchristus“, da er zusammen mit dem ‘Erzähler’ aufbricht, um nach Paris, in die revolutionäre Stadt zu kommen. Aber er bleibt *doch noch* ein „halbchristus“, da er sich von seiner früheren christlichen Mentalität nicht endgültig lösen kann. Auf den ‘Erzähler’ bezogen bedeutet das ähnliches: er gehört zwar nicht mehr seiner Vergangenheit an, aber die Zukunft ist für ihn auch nicht absehbar, manchmal sogar völlig aussichtslos:

(...) o heiliger christoph du wirst nie der
sohn deines vaters werden” (33f.)
wir wußten morgen krümmt es sich
[wir wussten, daß sich morgen die linien krümmen]
ho schupp ho schupp (6f.)
ich fühlte nun sei alles aus (37)
man wird nach und nach flügge [der mensch verliert sei-
ne *fohlenzähne*] und
schaut ins nichts (48)

Andererseits, parallel zu der physisch-biologischen Dekadenz des „halbchristus-holzschnitzers“, entfaltet sich das ‘Dichterwesen’ des ‘Erzählers’, was bei der Überwindung dieses ‘Halbwegsstadiums’ später wesentlich mithilft.

c) Der Versuch von „szittya“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, mündet, im Gegensatz zum „halbchristus“, ins ‘Anarchistische’, und er ist daher ebenfalls zum Scheitern verurteilt:

über den häusern flogen die vögel klirrend anderen landschaften zu
szittya *verlor den schlüssel der neuen religion* in die garderobe
(326f.).

d) Schließlich ist es der „*blonde towarisch*“, der Redner der „russischen versammlung“ in der „petit passage“, dessen Versuch, die Wirklichkeit mittels einer ‘revolutionären’, dem ‘Christentum’ scheinbar völlig entgegengesetzten Ideologie zu überwinden, der in dem ‘Erzähler’ Hoffnung auf die Veränderung der Welt erweckt.

Von dieser Perspektive her erweist sich der Weg plötzlich, rückwärts wie vorwärts, als der ‘*Leidensweg Christi*’. Kein Zufall also, daß der ‘Erzähler’ als Kind „heiliger christoph[orus]“ genannt wird und daß der erste ‘Reiseführer’ ein „halbchristus“, der zweite ein künftiger „religionsstifter“ ist. Der „*blonde towarisch*“ ist auch eine ‘Christus-Figur’, in seinem Falle sind die Entsprechungen zu der biblischen Christus-Gestalt besonders zahlreich und genau. Auf die im ‘proletarischen’ Umkreis wiederholte Szene des ‘Pfingstwunders’ wurde schon hingewiesen:

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [flammen] entblühten seinem munde und wie
rote tauben
flatterten
seine hände (387–389).

Und dann, nicht unbedingt in der strikten Reihenfolge der evangelischen Geschichte, noch eine 'Christus-Szene' vom 'Golgatha':

jemand schwang *eine weiße bettdecke* vom balkon
wir gedachten *des blonden russenknaben* der von flammen lebte *wie*
marinettis futuristischer gott
und *rußland mehr liebte* als ein *sohn die mutter*
jetzt wird er über die grenze geworfen und an einem blauen morgen
vor dem kreml aufgehängt (453–458)

Es ist unschwer, den 'heiligen Geist', 'Veronikas Schweißstuch', die 'christliche Liebe', 'Jesus' und 'Maria' sowie die 'Kreuzigung' selbst zu erkennen. Die ursprünglichen Szenen und Symbole werden 'proletarisiert': der 'heilige Geist' ist rot gefärbt, Veronikas Schweißstuch verwandelt sich in eine „weiße bettdecke“, die 'Liebe zur russischen Heimat', die mit „der Revolution schwanger“ geht, übersteigt die reinste 'christliche Liebe' zwischen „mutter“ und „sohn“, dem 'Golgatha' entspricht der „kreml“, der symbolische Geburtsort der 'proletarischen Revolution', die 'Kreuzigung Christi' wird mit dem 'Aufhängen' des 'neuen Religionsstifters', des „blonden towarisch“ vor dem „kreml“ gleichgesetzt und der 'christliche Gott' nimmt die Gestalt eines „futuristischen gottes“ an, 'friedliche Ruhe' (vgl. „die 13 engel schlafen jetzt offenbar mit aufgerissenem munde auf / der dachbodenstiege“, 199f., und „am anderen ufer des flusses schläfert maria ihr kind ein“, 211) wird von 'Schwung' und 'Dynamik' abgelöst.

Der intertextuelle Zusammenhang, die Einbeziehung der Evangelien macht in ihrer uminterpretierten Form deutlich: Wie die 'christliche', wird auch die 'proletarische Religion' ihren 'Messias' haben, und ihm steht ein ähnlicher 'Leidensweg' wie 'Christi Passion' bevor.

Im folgenden wird etwas genauer dargelegt, wie die 'Reise', die 'Pilgerfahrt' des 'Erzählers' in das 'Evangelium' der nahenden 'proletarischen Revolution' verwandelt wird und welche Rolle dem 'Erzähler' in dieser Geschichte zukommt.

Im Vordergrund steht die 'evangelische Botschaft', eingebettet in eine schwungvoll-dynamische 'technische Evolution' und getragen von der Ethik eines überwältigenden 'Kollektivitätsgefühls'. In der Vision des 'Erzählers' tauchen aber von vornherein 'Passionsbilder' auf, die dann immer stärker dominieren, so daß die letzte Phase der 'Reise' selbst zu einer 'Passion' wird und der 'Erzähler' sich nunmehr auch als 'Teilnehmer' in die 'Leidensgeschichte' integriert.

Den Ausgangspunkt bildet die Begegnung mit „szittya“ und die gemeinsame Fortsetzung der 'Wanderung':

*morgen früh brechen wir auf gegen die sonne nach der kneipe
gottes
in meiner armen vernunft erschlossen sich die lilien
wohlan denn morgen früh brechen wir auf nach der kneipe gottes
christi tränen werden wir trinken in der schilfbedeckten scheune
und silvorium (305–310),*

„gott“ und „kneipe“, „christi tränen“ und „silvorium“, „vernunft“ und „lilien“, das heißt 'Christliches' und 'Proletarisches' werden miteinander verknüpft. Lokalisiert ist das eigenartige Gemisch in einer „schilfbedeckten scheune“, ein Hinweis auf die Geburt Christi, die nun auch als die Geburtsstätte der proletarischen Religion fungiert. Beide 'Glauben' sind im 'Osten' beheimatet, darauf spielt, kaum merklich, die Richtungsangabe „gegen die sonne“ an. Das Paradoxe daran ist, daß der Leser weiß: die 'Reise' geht in der Tat in den 'Westen'. Auf diese Weise wird die 'wirkliche' in einer 'virtuellen', in einer 'ideellen' Reise ganz

anderer Richtung aufgelöst. Entsprechungen bringen einen wesentlichen gemeinsamen Zug von 'Christlichem' und 'Proletarischem' zum Ausdruck. Trotz grundsätzlicher Unterschiede – bezüglich der 'Mittel' vor allem – gibt es solche bestimmenden Werte wie zum Beispiel 'Armut', 'Entsagung', 'Opferbereitschaft', 'Liebe' und dergleichen, die eine tiefe Verwandtschaft auf rein humaner Ebene zwischen beiden 'Ideologien' aufweisen. Gerade auf dieser Basis erscheint ihre gegenseitige Aufeinanderbezogenheit als Strukturprinzip der Textwelt authentisch. Andererseits läßt der gleiche Ursprung die Abweichungen um so schärfer hervortreten.

Anschließend wird eine 'proletarische' Abbildung des 'letzten Abendmahls' mit den 'Aposteln' der 'neuen Religion' inszeniert:

abends saßen wir bereits im maison de peuple vor den langen tischen
und rauchten den guten belgischen tabak
wir sahen vandervelde durch den saal in das sozialdemokratische
sekretariat treten
andere berühmte führer dagegen spielten vor der kassa mit neuen
französischen karten (333–338)

Die Reminiszenz an 'Christus' und seine 'Jünger' ist zugleich in einen durchaus ironischen Kontext gebettet: der weitere Verlauf der Ereignisse wird zeigen, daß keineswegs „vandervelde“, sondern der „blonde towarisch“ der 'Messias' des neuen Glaubens ist, und auch nicht die französische (vgl. „vor der kassa mit neuen / französische karten“), sondern die russische Richtung zu verfolgen sei.

Gleich am Anfang der 'Reise', als der 'Erzähler' noch mit dem „halbchristus“ wandert, versammelt sich eine größere Gesellschaft um sie herum:

und es kamen uns die brüder von allenthalben entgegen
mit allen möglichen sprachen der welt und mit merkwürdig
ziegelfarbenen gesichtern (103–105)

Im „maison de peuple“ erweitert sich der Kreis:

in einem *riesensammelbecken* war hier die menschenzuspeise der
menschheit [*menschenmischmasch*] beisammen
blauäugige *russen* verlobt mit der *revolution*
nach öl riechende *holländer*
preußen
magere *bergbewohner*
ungarn mit abgewelktem schnurrbart
die pathetische *sippe garibaldi*
und *alle waren hier die verprügelt worden* oder *nicht genug brot*
daheim hatten
einigen hockten die wolkenkratzer *new yorks* auf den schultern
anderen lehnte *der haß rot* aus den augen (339–350)

Wie das 'Urchristentum' ist auch die 'sozialistische Idee' ursprünglich die 'Religion' der 'Armen' aus aller Welt, „mit allen möglichen sprachen“. 'Gemeinschaft', 'Solidarität' und 'Kollektivität' sind wiederum verwandte Gedanken beider Glauben, der gescheiterten 'frommen' christlichen Mentalität (vgl. das Schicksal des „vaters“ und des „halbchristus“) wird aber der *rote* „haß“ revolutionärer Ideologie entgegengestellt.

Hierauf folgt die „russische versammlung“ in der „petit passage“, wo die 'Worte' des 'proletarischen Messias', ähnlich dem 'heiligen Geist' des Pfingstwunders, als „flammen“, als „rote tauben“ über dem „menschenmischmasch“ „mit allen möglichen sprachen der welt“ erscheinen, um sie zu 'verklären' und ideell „mit der revolution“ zu 'verloben'.

In welchem Maße der 'Erzähler' selbst vom 'heiligen Geist' der Revolution erfüllt wurde, zeigt seine völlig veränderte Mentalität. Unter anderem seine 'russische' Umorientierung, sein unerschütterlicher Glaube an die Geburt des 'neuen Christus' als Gegenbild der 'unbefleckten Empfängnis' und an eine 'proletarische Heimatliebe', die, wie bereits erwähnt, mehr als die 'christliche Liebe' zwischen „mutter“ und „sohn“, zwischen „maria“ und 'Jesus' ist. Dies weist aber zugleich auch darauf hin, daß dieser neue 'Erlöser' erst in der Zukunft, wenn auch in einer absehbar-nahen Zukunft geboren wird (vgl. „rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger“, 400). Daraus folgt, ähnlich der Szene des 'letzten Abendmahls', daß der eigentliche „messias“ (452) in dem „blonden towarisch“ nur präfiguriert wird. Verständlich ist das auch deswegen, weil sich die 'evangelische Geschichte' noch auf dem Wege nach „paris“, d.h. in der falschen Richtung abspielt.

Nun wird der Verrat des biblischen 'Judas' eingespielt:

und szittya der später agent provocateur und polizeispitzel
wurde
küßte den kittel des russen (413–415).

Und tatsächlich, nach dem 'Judas-Kuß' wiederholt sich die 'Gefangennahme Jesu' auf dem 'Ölberg', mit der Änderung, daß nun die 'Apostel' der 'proletarischen Religion', unter ihnen der 'Erzähler' abgeholt werden:

frühmorgens aber kamen die belgischen gendarmen um uns
kaum graute noch der tag (429f.)

und wir gingen mit gefesselten händen im heranbrechenden blau
hinunter die steilen stiegen (436f.)

Auf dem Weg zum „schubhaus“ (466) – da erscheint auch ‘Veronikas Schweiß Tuch’, die „weiße bettdecke“ – denken „wir“ an den „blonden russenknaben“, der „an einem blauen morgen / vor dem kreml aufgehängt“ wird (453–458), das heißt, die ‘Kreuzigung’ ihres eigenen ‘Christus’ wird visionär vorweggenommen.

Der ‘Erzähler’, wie schon angedeutet, wird stufenweise zum ‘Apostel’ des neuen ‘Glaubens’. Dies wird nahegelegt durch die Tatsache, daß er dem ‘roten Pfingstwunder’ selber beiwohnt, aber auch durch die ständig wiederkehrende Zahl „12“. Außerdem ist er in den Augen der „schuhmeisterin“ (...) einem bur-schen *namens igor / ähnlich*“ (529–532), das heißt, er wird potentiell als „russe“ identifiziert.

Zu der Gleichsetzung kommt es in einer Szene, in der der ‘Erzähler’ und „szitty“ von der „schuhmeisterin“ „kaffee“ bekommen. Der „kaffee“ und ‘Igors Liebe’ zu der „schuhmeisterin“ stellen eine Verbindung mit dem eigenartigen ‘Liebesverhältnis’ zwischen der „kaffeekanne“ und der „magd“ her. Die Beziehung der „kaffeekanne“ zum ‘russischen Samowar’ und ihre ‘Schwangerschaft’ zu einer ‘revolutionären Zeit’ wurden bereits anhand der ‘Vogel-Motivik’ erörtert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß der ‘Wanderer’. infolge der biblischen Entsprechungen, um eine weitere, sehr wesentliche Eigenschaft bereichert wird: „LUDWIG KASSAK“, der ‘Dichter’, der aus Paris nach Budapest zurückkehrt und auf den seine „geliebte (...) in anderen umständen bei dem / *angyalföld* der [Engelländer] bahnhof“ wartete (580f.), kommt als *Apostel einer proletarischen Weltrevolution* ‘geistig’ aus ‘östlicher Richtung’, aus Rußland zurück. Er überwindet also nicht nur seine Vergangenheit, er erkennt und akzeptiert nicht nur eine revolutionäre Ideenwelt, sondern er wird zum *dichterisch-prophetischen Verkünder und Verbreiter des neuen Glaubens und der neuen Lehren*, und zwar unter ähnlich schweren und hoffnungslosen Umständen – im Zeitalter

„der modernen pferde“ mit den ‘eisernen zähnen’ – wie ehemals die Apostel der christlichen Religion.

2.3 Zusammenfassung der Texterklärung

Man kann feststellen, daß die Haupttendenz innerhalb der Textwelt die strukturelle ‘Auseinandersetzung’ zweier ‘Ideologien’, die Ablösung der ‘christlichen Ideenwelt’ durch den ‘sozialistischen Glauben’ in der Mentalität des ‘Erzähler-Wanderers’ darstellt. Abgebildet sind die einzelnen Phasen dieses Prozesses durch die wechselnden ‘Reiseführer’ und sie sind projiziert auf den ‘Erzähler’, der die ‘Reise’ nach Paris und zurück hinterher als eine symbolische ‘Wanderung’ bzw. ‘Pilgerschaft’ zwischen zwei konträren Glaubenswelten inszeniert. Richtung der ‘tatsächlichen’ und Ziel der ‘ideellen’ Reise, wie sich am Ende herausstellt, widersprechen einander. Die einzelnen Stationen der tatsächlichen Reise werden allerdings so gewählt, daß das eigentliche, das ideelle Reiseziel, das am Anfang noch nicht klar ersichtlich war, allein während der scheinbar nutzlos unternommenen Reise erkennbar wird. Die wesentliche Triebkraft dieser symbolischen Reise als Umwandlung ‘christlicher Frömmigkeit’ in ‘revolutionäre Welt- und Menschheitserneuerung’ basiert auf ständiger Bewegung und Dynamik (vgl. „krepieren sollen alle die die notwendigkeit der ruhepunkte aner- / kennen“ 303f.), auf Prinzipien also, die die ‘Maschinenwelt’, die ‘moderne Technik’ charakterisieren.

Die krassen Unterschiede beider Ideologien betreffen freilich eher die Mittel und weniger den Ursprung oder sogar das Ziel. Das ‘Kollektive’, das ‘Humane’, die zwischenmenschliche ‘Liebe’, überhaupt eine allgemeine ‘Menschheitsverbrüderung’ als zentrale Werte, sind, wie bereits mehrmals ausgeführt, christli-

chen wie sozialistischen Vorstellungen gemeinsam. Die Durchsetzung eines solchen utopistischen Vorhabens erfordert jedoch, gemäß der Sichtweise des 'Erzählers', radikaleres Verhalten, wie sich dies im 'roten Haß' manifestiert. Dies ist für ihn eine wichtige Konsequenz, die aus dem Scheitern 'christlicher Versuche' zu ziehen ist:

o gottes lamm das die sünden der welt nimmt
im holzschnitzer begann der halbchristus sich wieder zu regen und
er wollte durchaus reden
halt er das freßmaul brüllte der steyrische bauer
er schob uns sein herz hart vor die nase
(...)
seht ihr die grüne krempe hier auf seiner rechten seite
das ist das letzte beißen meines wirtes daran o brüderchen
(...)
weh weh doch das menschenschicksal ist wie ein – – –
jeder hatte die augen offen und hintern den mauern sahen wir wie
die welt den härenen mantel wendet
budapest – paris – berlin – kamtschatka – st. petersburg”
(169–173, 176f., 181–184)

Da es im Grunde genommen, ursprünglich, um sehr ähnliche Zielvorstellungen ging, auch wenn dann das 'Christliche' zum historischen Kontrahenten des 'Sozialistischen' wurde, und da auch die neuen 'Religionen' ihren eigenen 'Messias' stellen und ihr eigenes 'Evangelium' aufbauen müssen, so wundert es den Leser nicht, wenn die Ideenwelt der 'proletarischen Weltrevolution' in einer „rot“ überzogenen Bilderwelt 'christlicher Metaphysik' erscheint.

Dasselbe 'Evangelium', derselbe 'Leidensweg' sollen Identität und Unterschied, eine Wiederholung der 'historischen Zeit' auf

‘höherer Ebene’ zum Ausdruck bringen. Der Metall-Vogel „sawar“ kündigt den kommenden Sieg eines Sozialismus russischer Prägung an, wie einst der Stern über Bethlehem die Geburt des Welterlösers.

3. Kassáks avantgardistisches Gedicht im Kontext der Moderne und der Postmoderne

Es könnte gezeigt werden, daß Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind aber nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertsystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers.

Von hier aus gesehen werden nun zwei Aspekte des Gedichts besonders wichtig: Zum einen müssen wir feststellen, daß der historisch vorhandene dritte Weg in der dargestellten Alternative der Ideologien unbeachtet geblieben ist. Indem der Weg nach „paris“ als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der *bürgerlichen* Revolution, als Symbol der säkularisierten Entwicklung Westeuropas in Richtung einer pluralistisch organisierten Welt autonomer Individuen unbeachtet. Das Lösungsangebot der aufklärerischen Strömung der Mo-

derne wird durch das Werk nicht wahrgenommen. Es wird ein zwingendes Nacheinander zwischen Christentum und Sozialismus postuliert, ohne sie von gleichzeitig existierenden Wertsystemen abzugrenzen. Der Sozialismus erscheint auf der Ebene der intertextuellen Bezüge als ein wahres und siegreiches Christentum, als Erlösung der Erniedrigten. Zum zweiten müssen wir feststellen, daß eine Rücknahme der Welt des Gedichts in die Welt des Autors, die Identifikation von „paris“ mit Paris und „moskau“ mit Moskau eigentümliche Spannungen in der Zeitstruktur des Gedichts hervorrufen.

Die Wanderung des 'Erzählers' beginnt nämlich am „25 april 1907“ (30) und endet noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von diesem Ende her gesehen haben die im Gedicht verlautbarten Erkenntnisse über den Lauf der Welt prophetischen Charakter. Das Gedicht ist aber 1922 erschienen, in einer Zeit also, in der die bolschewistische Führung in Sowjet-Rußland ihre Macht bereits relativ stabilisiert hat und auch die bürgerlichen Regierungen in West- und Mitteleuropa – und speziell in Ungarn und Österreich – ihre Krisen mehr oder weniger überwunden haben. Mit Rücksicht auf diese Umstände erhebt sich die Frage, inwieweit soll die Prophetie des Gedichts als Apologie des 'real-existierenden' Sozialismus und als Hoffnung auf einen weltweiten Sieg dieser Form der neuen Proletarier-Religion verstanden werden. Wir fragen also, woher stammt die in die Vorkriegszeit projizierte Hoffnung auf eine Wende zum besseren im Sinne von „LUDWIG KASSÁK“?

Wir können der Antwort durch Untersuchung der historisch-biographischen Zusammenhänge und durch Vertiefung der Werkanalyse mit Einbeziehung des Lebenswerkes um das Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* näherkommen.

Was Kassáks Biographie betrifft, muß festgehalten werden, daß der Autor bereits während der ungarischen Räterepublik mit

der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei Ungarns in Konflikt geraten ist. Der Volkskommissar Béla Kun qualifizierte die von Kassák vertretene Richtung der Literatur auf einer Landesversammlung der Partei 1919 als „Produkt der bürgerlichen Dekadenz“. Diese Qualifizierung kann nicht als Ausdruck der Inkompetenz des Politikers in Fragen der Literatur bewertet werden, denn sie geht auf frühere Auseinandersetzungen innerhalb der linken Bewegung zurück. Theoretiker, die leitende Funktion in der 1919 gegründeten Kommunistischen Partei hatten, haben bereits 1916 wenig Verständnis für Kassáks Auffassung über die Funktion der Kunst im Kampf für eine neue Gesellschaft gezeigt. Von den Vertretern des Parteistandpunktes unter den Literaten ist Kuns Urteil auch nie revidiert worden: György Lukács und seine Gefolgsleute haben Kassák auch nach dem Fall der Räterepublik scharf abgelehnt. Was nun Kassáks Verhältnis zu Sowjet-Rußland um 1922 betrifft, ist dies schwer zu dokumentieren. Vor diesem Hintergrund kann aber angenommen werden, daß er auch die Entwicklung der Sowjetmacht von ihrer Entstehung an kritisch beobachtet hat. Als Kassák auf Kuns Vorwürfe antwortet, bezieht er sich vor allem auf Schriftsteller und Revolutionäre, die westlich von Ungarn tätig waren: auf den Franzosen Henri Guilbeaux, auf die Deutschen Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner sowie Yvan Goll um die Zeitschrift *Aktion*, auf den Tschechen Otokar Brezina. Nach dem Fall der ungarischen Räterepublik erschien ihm im Gegensatz zu Kun oder Lukács die Emigration in die Sowjetunion zu keinem Zeitpunkt als eine mögliche Lösung seiner Heimatlosigkeit. In einem Artikel am 2. Februar 1937 in der *Népszava* [Volksstimme], der Zeitung der ungarischen Sozialdemokraten, stellt Kassák im Zusammenhang mit den Schauprozessen gegen Sinowjew im August 1936 und gegen Radek im Januar 1937 rückblickend fest, daß er „von allem Anfang an die Amoralität der Bolschewisten

in der [politischen] Taktik wahrgenommen hat". Kassáks Behauptung ist um so mehr glaubhaft, weil seine Kritik an der blutigen Parteidiktatur in der Sowjetunion der dreißiger Jahre von dem Standpunkt abgeleitet ist, den er bereits während des ersten Weltkriegs in mehreren Aufsätzen (*Szintetikus irodalom* [Synthetische Literatur], *Kiáltvány a művészetért* [Manifest für die Kunst] usw.) formuliert hat.

Wir können also die Schlußfolgerung ziehen: die Existenz der Sowjetmacht als Ergebnis des politischen, militärischen und wirtschaftlichen Machtzuwachs einer Partei kann kaum die Quelle der in dem Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* ausgedrückten Hoffnung auf eine geistige Erneuerung der Gesellschaft sein. Die Prophetie des Kassák-Gedichts wird durch die Sowjetunion 1922 nicht eingelöst. Kassák identifiziert die Chancen seines Sozialismus weder mit denen der Kommunistischen Partei Ungarns noch mit denen der Bolschewiki in Rußland völlig. Der Akzent liegt auf dem Wort 'völlig', denn seine Visionen, wie das Gedicht zeigt, sind auch nicht total unabhängig von den historischen Prozessen, die bereits hinter ihm liegen. Kassáks ambivalente Stellung zu den kommunistischen Parteien und zu ihren theoretischen Programmen erklärt die zeitliche Situierung der dargestellten Ereignisse im Gedicht und die Verwendung von autobiographischem Material. Denn er kann seine Prophetie nicht mit dem Sieg oder mit der Niederlage eines neuen Machtsystems direkt verbinden: seine Hoffnung baut sich vor allem auf die Herausbildung freier und schaffender Individuen. Und der Prototyp des freien und schaffenden Individuums ist der Dichter: in diesem Sinne ist die Geburt des Dichters die Voraussetzung und damit auch die eigentliche Quelle der Hoffnung auf eine neue Gesellschaft. Wollen wir also die Idee, in deren Zeichen das Individuum erlöst wird, näher

charakterisieren, dann gelangen wir zur Idee des Schaffens in seiner freiesten Form, zum künstlerischen Schaffen.

Kassáks Essays aus der vorangehenden Zeit untermauern diese Auslegung, indem sie Gedanken formulieren, wonach der Künstler das Maximum des Menschen verkörpert und wonach das Ziel der neuen Revolution die Verwirklichung des erahnten Maximums des Lebens ist.

Von dieser Eigenart der Sozialismusauffassung aus kann aber auch die hymnisch-ekstatische, scheinbar zusammenhanglos-collagierte Sprechweise des Gedichts verstanden werden, die von den kommunistischen Parteitheoretikern unter dem Kriterium der Allgemeinverständlichkeit und der Massenwirksamkeit schon immer stark kritisiert wurde. Und von hier aus ist letzten Endes auch das Verhältnis zwischen der Avantgarde Kassákscher Prägung und der postmodernen Literatur in Ungarn zu charakterisieren.

Da das Maximum der Freiheit sich in der Aktivität selbst äußert, fällt der Akzent nicht auf ihren Zweck, sondern auf ihre Art und Weise. Die tradierte Kunst wird als verdoppelnd-mimetisch abgelehnt, als Mittel zum Zweck definiert in einem Zusammenhang, in dem der Selbstzweck den höchsten Wert besitzt. Ein Eigenartiges *L'art pour l'art* kommt so zustande, das die Tendenz hat, inhaltslos zu werden; jegliche Aussage darüber hinaus, daß man ein Künstler geworden ist, engt den Freiraum des Individuums ein. Man kann nur Einführungen schreiben, das Eigentliche weist auf sich selbst. Nicht zufällig beginnt Kassák parallel zu der Arbeit an *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* zu malen, und zwar um das gleichzeitig formulierte Programm der „Bildarchitektur“ zu verwirklichen:

Heute sehen wir schon klar, daß Kunst Kunst ist; und nicht mehr und nicht weniger. Und nicht tendenziösen

Klassen- oder Parteiinteressen dient sie, sondern sie selbst ist die reine Lebenstendenz. So ist auch die Bildarchitektur kein 'Darsteller' des starken Gottes, des schrecklichen Krieges oder der idyllischen Liebe, sondern eine sich selbst demonstrierende Kraft. Die Bildarchitektur ist nichts ähnlich, sie erzählt nichts, sie fängt nirgends an und sie hört nirgends auf. Sie ist ganz einfach da. Ähnlich, wie unumziegelte Städte, umschiffbare Meere, verlockender Wald oder wie die ihr am nächsten stehende Schöpfung: die Bibel. (...) Denn Bildarchitektur ist Kunst, Kunst ist Schaffen und Schaffen ist alles.¹⁸

Kassáks Bilder selbst sollen den Grundfehler aller früheren Schulen, nämlich die Bestrebung, „sich zu ähneln“, dadurch vermeiden, daß sie aus Elementen der Geometrie und des Farbenspektrums konstruiert sind. Die Hauptquelle dieser Art des Malens ist eindeutig in dem russischen Konstruktivismus und dem Suprematismus eines Malewitsch zu suchen, deren Produkte für Kassák durch die „1. Russische Kunstausstellung“ in Berlin 1922 und vor allem durch den Kreis um die Berliner Zeitschrift *Der Sturm* vermittelt worden sind. Die Zweckfreiheit und Gegenstandslosigkeit des radikalen Suprematismus führt aber zur sozialen Gleichgültigkeit: dieses Dilemma der sozial engagierten revolutionären Kunst hebt Kassák mit dem Hinweis auf die Architektur auf. Sie ist sowohl metaphorisch („Die Bildarchitektur ist eine Stadt amerikanischen Kalibers, ein Aus-

¹⁸ Kassák, Ludwig: Bildarchitektur. (Erstpublikation in *Ma[Heute]-Buch* Wien, 1922.) Zitiert aus: Somlyó, György (Hg.): *Arion 16 Nemzetközi Költői Almanach - Almanach International de Poésie*. Budapest: Corvina 1988, S. 171, 173.

sichtsturm, ein Sanatorium der Lungenkranken"¹⁹), als auch konkret („die Kunst gelangte in der Architektur restlos zu sich selbst, also zum Wesen der Welt"²⁰) zu verstehen. Von hier aus sind auch die Parallelen bei Kassák zu den Ansichten des Wieners Adolf Loos und zu den Theoremen der Weimarer Bauhaus-Ideologen zu verstehen – es ist kein Zufall, daß Kassáks Protegé, Moholy-Nagy, der zu dieser Zeit in Wien lebt und mit Kassák eng zusammenarbeitet, 1923 nach Weimar geht.

Der Hinweis auf die Architektur bleibt aber in Kassáks Ausführungen ein sich auf eine 'hinkende' Analogie stützendes Argument: die direkte soziale Funktion seiner Bildarchitektur verwirklicht sich im Gegensatz zum Wohnungsbau nur in Spuren und sporadisch in Plakat- und Bühnenbildentwürfen. Was als harter Kern dieses Programms bleibt, ist der Wunsch, die Selbstbefreiung durch künstlerische Tätigkeit zu erreichen, durch die Erfüllung dieses Wunsches für jedermann eine Art Genie-Sozialismus zu etablieren. Dieser Kern des Programms ist also geistesgeschichtlich mit dem Programm der Genieperiode der deutschen Aufklärung tief verwandt. Es ist 'reinsten Sturm und Drang', wenn behauptet wird:

Der innere Zwang des Künstlers ist jenes Streben, die Welt, das heißt sich selbst, am restlosesten zum Ausdruck zu bringen. (...) Je vollkommener der Mensch, desto vollkommener sein Gott. Je vollkommener der Künstler, desto vollkommener seine Kunst."²¹

¹⁹ a.a.O. S. 173.

²⁰ a.a.O. S. 171.

²¹ a.a.O. S. 169.

Kassák hatte im Vergleich zu Lukács oder anderen in seinem Umkreis keine tieferen Kenntnisse über Goethe. Hätte er aber an der Vorstellung der DADA-Soirée im November 1919 teilnehmen können, bei der Goethes Gedicht *Wanderers Sturmlied* vorgelesen wurde, wäre er unter den Avantgarde-Dichtern bestimmt der einzige gewesen, der das Spiel, das Walter Mehring beschrieb und Erika Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz „Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne?“²² zitiert, nicht mitgemacht hätte. Der Vortrag wurde nämlich von Mitspielern provokativ unterbrochen – der Vortrag eines Gedichts der Genie-Periode, das kaum einer aus dem Publikum verstanden, dem aber alle mit Andacht, wie einem Vortrag von „Monas Thann“, zugehört hatten. Kassák hätte wohl mit seinem feinen Instinkt für Geistesverwandte im Autor dieses Gedichts seinen Ahnen erkannt.

Kassák hat übrigens seine Kunst konsequenterweise in mehreren Aufsätzen als „intuitiv“ – im Gegensatz zu einer „spekulativen“ Kunst, die im Dienst von Teilsystemen steht – charakterisiert. Aus dem Gesagten ergibt sich logisch, daß er auch zwischen einem „intuitiven“ Sozialismus der Selbstverwirklichung und einem „spekulativen“ Sozialismus, der sich in der Verwirklichung einer Gesellschaftstheorie mit Hilfe einer Kaderpartei erschöpft, unterscheidet. Überraschend ist hierbei vielleicht, daß es sich um ein Begriffspaar handelt, das Schiller 1794 in seinem Geburtstagsbrief und in dem darauffolgenden Brief vom 31. August 1794 an Goethe verwendet. Es fand später in der Form „sentimentalisch“ (für „spekulativ“) und „naiv“ (für „intuitiv“) eine weite Verbreitung.

²² Fischer-Lichte, Erika: „Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne?“ In: *Neohelicon* XVI. 1. (1989), S. 20.

Wir sind nun zu Einsichten gelangt, die Anhaltspunkte sein können für einen Vergleich des größten Gedichts der ungarischen Avantgarde mit den Werken der Sturm- und Drang-Bewegung. Von diesen Anhaltspunkten aus kann man auch das Verhältnis dieses Gedichts zu dem Hauptwerk der ungarischen Postmoderne, dem Roman *Einführung in die schöne Literatur* von Péter Esterházy, näher bestimmen – das Verhältnis zu einem Werk, das sowohl Goethe auch als Malewitsch zitiert, das die Bibel und die Architektur kennt, das das Problem 'naiv' vs. 'sentimentalisch' nicht umgehen kann und auch ein Essay über die Alternative *l'art pour l'art* oder/und engagierte Literatur enthält.²³

(1968/1990)

²³ Vgl. Bernáth, Árpád: „Literatur der Postmoderne in Ungarn.“ In: *Neohelicon* XVI. 1. (1989), S. 151–170.

Das Ende eines Familienromans

Über einen Roman von Péter Nádas

Die Reflexionen über Péter Nádas' Roman möchte ich mit einem Satz aus dem Werk selbst beginnen. Ich kann ihn leider nicht aus der deutschen Übersetzung¹ zitieren. Aus irgendeinem Grund blieb er unübersetzt, obwohl es dabei um einen wichtigen Satz geht, um eine auch poetologisch relevante These: „Geschichten sind einmalige Teile des Lebens, sie enthalten keine Lehre.“² Dieser Fall zeigt, wie schwierig es ist, einen Roman aufgrund eines nicht authentischen Textes zu analysieren. (Und jede Übersetzung – also auch eine „vollständige“ – ist notwendigerweise ein solcher Fall.) Der herausgegriffene Satz reflektiert die Hauptschwierigkeit bei der Erschaffung literarischer Werke, die – wie Romane und Dramen – eine Folge von Geschichten „nachahmen“ sollen. Wie ist zu verhindern, daß Geschichten in ihrer Einmaligkeit verharren? Diese Gefahr ist bei der Gattung, um die es sich hier – wie die in den Titel des Romans einverlebte Gattungsbezeichnung zeigt – programmatisch handelt, besonders groß. Geschlechtsregister, Saga und Familienchronik gehören zu den ältesten Gattungen, und zwar nicht nur der Literatur, sondern auch der Historiographie, die bekanntlich einmalige Teile des Lebens festhalten soll. Oder genügt es, eine Geschichte als Roman, als Fiktion zu lesen, um ihr die Einmaligkeit zu nehmen? Das ist gewiß eine notwendige Bedingung, aber keine hinreichende. Zusätzliche Bedingungen müssen erfüllt sein, um

¹ Nádas, Péter: *Ende eines Familienromans*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 205.

² Nádas, Péter: *Egy családregény vége*. Budapest: Szépirodalmi 1977, S. 49.

eine Geschichte gültig verallgemeinern zu können, ihr eine philosophische Aussage abzugewinnen.

Obwohl eine mögliche Verbindung zwischen Geschichten und Philosophie zunächst dementiert wird, ist im Kontext jenes unübersetzt gebliebenen Satzes von eben diesen Bedingungen die Rede. „Siehst du“, sagt der Großvater zu seinem Enkel, „wenn der des Denkens unfähige Verstand bei den eigentlichen Fragen anlangt, wenn er arbeiten müßte, beruhigt er sich mit kleinen Geschichten. Aber ich werde trotzdem erzählen. Es sei vorweggeschickt, such darin keinerlei Lehre.“ (Und hier sollte folgen) „Geschichten sind einmalige Teile des Lebens, sie enthalten keine Lehre.“ (Dann folgt eine Aussage, die auch als Begründung des „Trotzdem“ aufgefaßt werden kann:) „Bloß dazwischen, immer zwischen zwei Geschichten, zwischen zwei Atemzügen: zwischen.“³ (S. 46). Erkenntnis setzt demnach mehrere Geschichten voraus, und sie ist eine Leistung des Zuhörers. Freilich bleibt die Frage offen, welche Geschichten ein solches „Dazwischen“ haben, das dem Zuhörer mehr Wissen ermöglicht, als dem Erzähler eigen war.

In diesem Roman erzählt der Großvater seiner „Ars Poetica“ nach mehrere Geschichten. Aber nicht nur er: Der Junge hört Geschichten auch von der Großmutter, dem Vater, seinem Spielkameraden Gábor und von einem Schornsteinfeger. Ein „Hörspiel“, die Rundfunkübertragung eines Prozesses mit vorgeschriebenen Rollen und echten Verurteilten sowie ein ähnliches „Schauspiel“ in einem Internat, denen der Enkel zuhört und zusieht, sind ebenfalls Geschichten. Und schließlich ist er selbst ein Erzähler, wenn er vor Gábor und dessen Schwester Éva Märchen zum besten gibt.

³ S. Fußnote 7.

Bevor die einzelnen Geschichten analysiert werden, ist festzuhalten, daß mit der obigen Aufzählung der „Geschichtenerzähler“ bereits fast alle Hauptgestalten des Romans genannt wurden; die anderen: des Großvaters Freund Frigyes, die Mutter der Kinder Éva und Gábor, der Freund Csider, eine Verkäuferin, Detektive, ein Schaffner, ein Taxichauffeur, die Direktorin, ferner ein Erzieher und Zöglinge im Internat, sind Nebengestalten. Die kleine Zahl der Hauptpersonen zeigt, daß dieser Roman keine Wiederbelebung des klassischen Familienromans ist, der Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebt hat und der noch immer seine Autoren findet. Der Unterschied zu diesem Romantyp mit vielen Familienangehörigen mehrerer Generationen wird noch klarer, wenn man feststellt – und bei dem vorliegenden Romankonzept ist es äußerst schwer, dergleichen festzustellen –, daß die Hauptmomente der dargelegten Geschichte nicht einmal ein ganzes Jahr umfassen. Genauer gesagt: Der Leser wird mit Ereignissplittern aus sommerlichen, herbstlichen und winterlichen Tagen bekanntgemacht, von denen einige gewiß, andere aber wahrscheinlich nicht aus demselben Jahr, aus derselben Jahreszeit stammen.

Auch der Raum des Geschehens ist ungewöhnlich begrenzt: in erster Linie handelt es sich hier um zwei Villen mit angrenzenden Gärten, und ganz kurz werden noch andere Schauplätze der Ereignisse dargestellt: Einige Straßen, ein Friedhof in einer Großstadt, die auch Budapest sein könnte, und im letzten Kapitel taucht noch neben einem Internat mit Park auch eine zum Versammlungsraum umfunktionierte Kapelle auf.

Die Abweichung vom klassischen Familienroman vergrößert sich dadurch noch mehr, daß dieses Werk, ähnlich dem Entwicklungsroman, eigentlich nur einen Helden kennt, der hier – im Gegensatz zu den typischen Entwicklungsromanen – noch im präpubertären Alter ist. Und doch ist der Titel „Ende eines Fa-

milienromans" nicht irreführend. Es handelt sich hier nicht um das Ende, um die Aufhebung *einer* Gattung. Durch die Ereignisse um den sehr jungen Helden wird hier tatsächlich eine Familiengeschichte, deren frühere Phasen aus den Erzählungen des Großvaters bekannt werden, zu Ende geführt, und zwar so zu Ende geführt, wie es nur in einem Roman geschehen kann und nicht wie in der Geschichtsschreibung.

Eine Familienchronik der Historiographie hört nämlich notwendigerweise erst dann auf, wenn die Familie ausstirbt oder wenn die Geschichte der Familie beschrieben und damit ein „Ende“ dieser Geschichte fixiert wird.

Es muß hier eingeräumt werden, daß man das Ende des Romans leicht im Sinne der ersten Möglichkeit mißverstehen kann, denn die Schlußszene zeigt einen schweren Unfall mit scheinbar ungewissem Ausgang. Im wilden Spiel fällt der letzte Nachkomme der Familie von einem Stockbett: „Das Kissen fliegt, ich bleibe mit dem Fuß an etwas hängen, an etwas Hartem, er zieht seinen Kopf ein, und das Kissen fliegt durch das offene Fenster! [Der Stein stürzt in]⁴ mich, schwarz, weiß, Funken sprühen umher. Es ist dunkel, und das Geschrei nähert sich, entfernt sich. Irgendwo öffnet sich die Tür. Grau. Als sei es in etwas sehr Weichem mitten in diesem Weiß. Schön kalt. Es knackt, ein leeres Schneckenhaus. ‚Höre mir zu!‘ Weiche Wurzel, Dunkel, tiefer kannst du nicht sehen. Nein.“ (S. 205). Die letzten Sätze suggerieren zwar, daß hier der Tod des Jungen dargestellt wird, doch ist diese Annahme falsch. Sie ist nicht wegen der Ich-Form der Darstellung abzuweisen, sondern, weil über den Sturz aus

⁴ Modifikationen an der Übersetzung aufgrund des Originals, die aus Gründen der Texterklärung notwendig geworden sind, werden mit den Klammern [] gekennzeichnet.

dem Bett als einen von den Unfällen, die der Junge überlebt hatte, bereits früher berichtet wurde.

Leider ist auch dieser Zusammenhang nur aus dem ungarischen Text eindeutig ersichtlich. Deutsch lautet die betreffende Stelle: „Im Internat sah der Steinfußboden genauso aus *wie im Krankenhaus*.“ (S. 39). Die Übersetzung ist ungenau, und dadurch bleibt auch die zeitliche Relation zwischen dem Aufenthalt im Internat und dem im Krankenhaus im Dunkel. Es sollte – ungewöhnlich, bis zu einem gewissen Grad sogar ungrammatisch wie der entsprechende Satz im Original – heißen: „Im Internat sah der Steinfußboden genauso aus *als ich ins Krankenhaus gebracht wurde*.“ Darüber also, ob die Fliesen im Internat den Fliesen im Krankenhaus ähneln, soll der Leser nichts wissen; schon darum nicht, weil die Ähnlichkeit der Fliesen im Internat mit den Fliesen anderer Räume von Bedeutung ist. – Darüber später noch mehr. Mit dem Hinweis auf die Ich-Erzählung kann man die Möglichkeit immer noch nicht außer Acht lassen, daß der Junge im Internat stirbt. Man könnte zunächst darauf hinweisen, daß im Roman die Ich-Form zwar dominiert, daß sie aber gerade in den eröffnenden elliptischen Sätzen des ersten Kapitels und den bereits zitierten abschließenden Sätzen des letzten Kapitels fehlt. Es scheint jedoch für unsere Analyse wichtiger zu sein, die Ich-Erzählung (im engeren Sinne) von einer Darstellung des Geschehens in Ich-Form zu unterscheiden. Allein die Ich-Erzählung setzt nämlich einen Erzähler außerhalb des Zeitraumkontinuums der erzählten Geschichte voraus und mit ihm auch eine zeitlich determinierte Perspektive. Aber weder diesen Erzähler noch eine auf ihn hinweisende zeitlich bestimmbare Perspektive findet der Leser in Nádas' Roman. Demnach handelt es sich im Falle dieses Romans um eine Darstellung in Ich-Form und nicht um eine Ich-Erzählung im engeren Sinne. Damit wird aber auch die zweite

Möglichkeit der Vortäuschung eines notwendigen Endes gemäß der historischen Familienchronik ausgeschlossen: Es gibt in Nádas' Romanwelt keinen „Chronisten“, keinen Erzähler, den die Familiengeschichte einholen könnte. Das Ende wird hier – ganz und gar im Sinne der *Poetik* von Aristoteles, die bereits zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, zwischen Darstellung des Einmaligen und des Allgemeingültigen klar unterscheidet⁵ – durch die vollständige Nachahmung einer vorgegebenen ganzen Handlung von ethischer Relevanz erreicht.

Die vorgegebene Handlung, die sich durch die Analyse rekonstruieren läßt, beginnt mit dem Sündenfall und führt bis zur Erlösung. Durch diese Bezeichnung des Anfangs und des Endes wird freilich nicht nur die Syntax, der Aufbau der nachgeahmten Handlung, bestimmt – Namen sind in diesem Zusammenhang doch mehr als „Schall und Rauch“. Sündenfall und Erlösung interpretieren bereits die Handlung: Beide Kategorien weisen ja auf eine nicht nur imaginär, sondern in der Bibel auch real vorgegebene Handlung, auf die Heilsgeschichte hin. Dieser Hinweis soll aber präzisiert werden. Während die Bedeutung der 'Erlösung' als 'Aufhebung der Strafe' in jeder möglichen figuralen Besetzung konstant bleibt, ist die Bedeutung des Sündenfalls davon abhängig, wer ihn begeht. Für Adam zum Beispiel, der durch den neuen Adam, durch Christus⁶ erlöst wird, ist der Sündenfall ein Verstoß gegen ein Gebot. Das Motto des Romans – ein Zitat aus dem Evangelium nach Johannes – rückt jedoch, wenn auch nur sehr vage, eine andere Interpretationsmöglichkeit ins Blickfeld. „Und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht ergriffen.“ (Joh. 1,5). Statt Adam begeht

⁵ Siehe das neunte Kapitel der *Poetik* von Aristoteles.

⁶ Siehe die folgenden Bibelstellen: Röm. 5, 12–21; 8, 29; 1 Kor. 15, 21; 45–49.

also die „Finsternis“ die Sünde. Anstelle von Adam und Gott stehen auf dieser Ebene der Handlung „Licht“ und „Finsternis“ einander gegenüber. Damit ist auch der Charakter des Sündenfalls ein anderer geworden: Er erfolgt nicht durch das Mißachten eines Verbotes, sondern durch ein Nicht-Begreifen, durch ein Sich-Abgrenzen, durch eine Abweisung.

Wenn Péter Nádas für die Rolle des Lichtes Jesus Christus einsetzt – so in der Erzählung des Großvaters –, folgt er dem Johannes-Evangelium und (mit der als Motto zitierten Bibelstelle) der katholischen Dogmatik. Des Autors persönliche Idee ist hingegen, die Finsternis nicht mit dem jüdischen Volk gleichzusetzen, das den Messias abweist, sondern mit einem einzigen Mann aus diesem Volk, über den Markus berichtet. „Und sie zwangen einen Vorübergehenden namens Simon von Kyrene, der vom Felde kam, den Vater des Alexander und des Rufus, ihm das Kreuz zu tragen.“ (Mk. 15, 21). Damit wird nicht nur die Verwandlung eines durch die real vorgegebene Handlung implizierten historischen Romans in einen Familienroman spezieller Art ermöglicht, sondern es kommt auch der Abweisung des Lichtes eine besondere Deutung zu, die zu dem Sündenfall von Adam, zu seiner Nicht-Beachtung des Gottesbefehls einen ironischen Bezug hat. Simon, den der Großvater als einen Nachkommen des Stammesvaters Aaron betrachtet und zu den Ahnen seiner Familie zählt, gehorcht zwar dem Befehl eines römischen Offiziers, er trägt das Kreuz, er wird aber doch kein Nachfolger Christi. Er hätte der erste Erlöste sein können, wenn er sich in dem Augenblick, als sogar die Apostel, (unter ihnen auch jener andere Simon, der Fischer aus Galiläa) die Nachfolge verweigerten, wenn er sich dann mit dem Schicksal seines „Königs“ identifiziert und seine Rolle nicht als Erniedrigung angesehen, sondern als Martyrium akzeptiert hätte. „Für einen Augenblick“, erzählt der Großvater seinem Enkel, „als er irgendwohin ge-

schubst und gestoßen wird, sieht er die Augen des mittleren Entblößten, nicht die Augen, bloß das Licht dieses Blicks nimmt er in sich auf, (...) doch er versteht das Licht nicht. Simon versteht nicht, seine Finsternis vermag das Licht nicht zu ergreifen, dabei leuchtet das Licht in der Finsternis, daran müßte er sich klammern, an jenes Licht, doch er versteht nicht und betet zum *Herrn* um Helligkeit und bemerkt nicht das Licht, das Licht jenes Blicks, das der Herr geschickt hat." (S. 103).

Dieser Episode wird eine besondere Spannung verliehen, da sie die Möglichkeit eines Erzählabschlusses genauso enthält wie die eines Anfangs; hier hätte eine Geschichte nach dem Muster „vom Sündenfall bis zur Erlösung“ enden können, tatsächlich aber setzt sie hier erst ein. Was aber auch heißt, daß sie sich in der kürzesten Zeit, also auch binnen Sekunden, hätte abspielen können. Und hier ist auch nach den Wurzeln für die Eigenart dieses Romans zu suchen. Wie man sieht: Die Geschichte an sich erfordert nicht einmal die Zeitstruktur eines Entwicklungsromans, geschweige denn die eines Familienromans. Die Metamorphose, die hier erfordert wird, braucht nicht soviel Zeit wie die stufenweise Ausbildung eines Charakters bis zur Reife, um von der Zeit, die eine Geschichte mehrerer Generationen notwendigerweise beansprucht, gar nicht zu sprechen. Trotzdem umfaßt die Interpretation der vollständigen Handlung in Nádas' Romanwelt fast zweitausend Jahre, eine allzu lange Zeit selbst für einen historischen Roman. Diese Länge wird durch die Reduktion des historischen Romans zum Familienroman aufgewogen: In seiner zweitausend Jahre währenden Geschichte begegnet der Familie Simon alles, was dem Menschentyp *homo sapiens* nur begegnen kann: es geht um Inhalte wie individuelle Entwicklung, zwischenmenschliche Beziehung oder um soziale Stellung. Damit scheint die Geschichte der Simons nicht nur die alttestamentarische Geschichte des jüdischen Volkes wiederholt,

sondern auch alle nur möglichen „Kreise“ der menschlichen Geschichte durchlaufen zu haben. Auch wenn der Großvater seinem Enkel vom Schicksal der Nachkommen des kreuztragenden Simon erzählt – eigentlich wird vom Leidensweg der immer wieder verfolgten Juden berichtet, die von Rom über Spanien, Frankreich, England, Deutschland, Österreich und mit weiteren Umwegen nach Budapest getrieben wurden –, geht es ihm nicht um die Nachahmung der Historiographie, um die Aufdeckung kausaler Zusammenhänge, die ein wirkliches oder vorgetäushtes Wetteifern mit der Geschichtsschreibung und damit die Beschreibung bzw. die Erfindung von immer mehr Details erfordern würde. Einige geschichtliche Bilder blitzen auf, solche, die aus der biblischen und nachbiblischen Geschichte des Judentums jedem Leser bekannt sein sollten, und diese genügen, um die Zeitspanne von Christi Tod in Jerusalem bis zum Gegenwartsgeschehen des Romans, das in den Jahren 1949/50 in Ungarn spielen könnte, als eine erzählte Zeit erscheinen zu lassen. Der Großvater will nichts als eine mythische Erklärung für den Sinn des Weges finden, den die Familie Simon gegangen ist. Darum betrachtet er die Ereignisse um die Simons als ein Durchlaufen unendlicher Kreise von Schönheit, Vernunft, Macht, Leiden, von gefährlicher Streitbarkeit, von Frieden und schließlich – angelangt in einem siebten unendlichen Kreis – von Glückseligkeit. Das heißt zugleich, daß für den Großvater die Zeit seit dem Ausbleiben der möglichen Metamorphose, dem Sündenfall des Simons aus Kyrene, nicht unförmig und ohne Belang vergeht; sie ist strukturiert und bereitet als solche die erlösende Metamorphose vor.

Die sieben Kreise der christlichen Geschichte lassen sich den sieben Hauptsünden der Menschheit im alttestamentarisch-vorchristlichen Sinn zuordnen, die laut Erzählung des Großvaters Gott in den siebenten Himmel vertrieben hatten. Eine Aufhe-

bung der Abgrenzung zu Jesu, das Begreifen der Bedeutung des Lichtes, erfolgt – so versteht es der Großvater – in seiner eigenen Person: In ihm ist die Zeit reif geworden. Er war es, der die Sünden seiner Vorfahren hatte erkennen können, und war demzufolge 1944 als Gefangener der Deutschen zum Sterben bereit – auch nach der Devise eines seiner Ahnen („Auf in den Tod, damit wir Leben können“ S. 154), aber ganz und gar im Sinne der Worte Jesu, der seinen Aposteln gesagt haben soll: „Denn wer sein Leben retten will, wird es verlieren. Wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es finden.“ (Mt. 16, 25). (Vgl. die dritte Erzählung des Großvaters darüber, wie er dem Tod entgangen ist. S. 13f.) Damit sei der sechste Kreis der Geschichte, der des Friedens, durchschnitten. Ob diese Erklärung in der dargestellten Welt des Romans tatsächlich gültig ist, weiß der Großvater nicht mit Gewißheit: nicht alle seine Erfahrungen bekräftigen sie. Darum auch sagt er seinem Enkel: „Hör zu! Hör mir gut zu! Ich muß dir sagen, daß ich mich geirrt habe.“ (S. 37).

Die stärksten Zweifel steigen in ihm auf, als er die Rundfunkübertragung eines politischen Prozesses hört, in dem sein Sohn als Offizier der Abwehr falsch aussagt. Und hier erreichen wir das Zentrum des Gegenwartsgeschehens, einen möglichen Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die großen historischen Bewegungen, die Ereignisse des Ersten und des Zweiten Weltkriegs sowie die Zeit der blutigen stalinistischen Schauprozesse bilden den Kontext, durch den einige Ereignisse aus dem Leben der Familie Simon bruchstückweise verständlicher werden. Der Akzent fällt auf die Schauprozesse, die auch in Ungarn durchgeführt wurden und die durch historische Forschungen genauso wenig zu „bewältigen“ sind wie die in diesem Roman den Hintergrund bildende Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa vor und während des Zweiten Weltkriegs. Der Leser erfährt jedoch nur soviel über den Prozeß, wie ein Kind,

dessen selten gesehener Vater darin als Zeuge auftritt, eben erfahren würde. Das genügt freilich, um die Verlogenheit des Verfahrens zu durchschauen: Während Großvater und Enkel der Rundfunkübertragung zuhören, sagt der Vater vor dem Gericht aus, daß der Tod seines Vaters, des Großvaters Simon also, ihm ermöglicht hätte, den Angeklagten als Spion zu entlarven. Erst dann stirbt der Großvater, den sein Sohn – der Beweis ist erbracht – nicht „ergriffen“ hat. Es muß nun die Frage gestellt werden, die auch der Großvater vor seinem Tod immer wieder gestellt hat: Sollte er sich geirrt haben? (S. 171ff.). Ist er etwa doch nicht die Person, in der die Metamorphose stattgefunden hat? Darum wird jetzt die Geschichte des Erzählers, der bisher die Geschichte seiner Familie zu klären versuchte, untersucht. Denn die Geschichte kann sich nicht irren, nur der Erzähler. Das weiß der Großvater auch:

„Oh nein! Nicht die Geschichte! Die Zahnradverzahnungen der Geschichte sind auf geheimnisvolle Weise vollkommen, ein Staubkorn kann nicht dazwischengeraten, weil die Konstruktion wie der Käse von einer Glasglocke zugedeckt wird. Bloß unsere Schilderung kann nachlässig sein, wenn wir nicht die gebotene Vorsicht walten lassen. Vorsicht bedeutet in diesem Fall festhalten. [Zu den Tatsachen!]"⁷

⁷ Hans-Hennig Paetzke, „übersetzt“ hier (S. 131) die im Original Deutsch stehenden Worte des Großvaters „Zu den Tatsachen“ mit „Zi den Geszenizen“. In der Paradoxie des Falles sind wieder einmal die Grenzen der Übersetzbarkeit ersichtlich. Der Übersetzer, um die Worte kenntlich zu machen, die im Original Deutsch gesagt werden, gibt sie konsequent in einer bestimmten Mundart wieder. So konnte es passieren, daß auch ein im Original

„Zu den Tatsachen“ heißt in unserem Falle: Es muß ein Vergleich gezogen werden *zwischen* den mythischen Ereignissen um Jesus und den dargestellten Ereignissen um den Großvater. Der Vergleich ergibt eine scheinbar widersinnige Antwort: Der Großvater hat sich geirrt *und* die Metamorphose ist vonstatten gegangen. Auch wenn ihn ihm, dem Erzähler, alle Erfahrungen der Nachkommen des Simon aus Kyrene weiterleben, ist er ein unverwechselbares Individuum der dargestellten Geschichte, kann also mit dem Kreuztragenden nicht identifiziert werden. Er wird jedoch ein unverwechselbares Individuum erst dadurch, daß er in der dargestellten Geschichte die Rolle des Gekreuzigten übernimmt. Die Lehre aus diesen aufeinander beziehbaren Geschichten wäre, daß das Geschehene nicht korrigiert werden kann, indem man das Versäumnis einer Person nachholt. Nur wenn sich die ganze Situation wiederholt, also wenn auch ein „neuer Jesus“ auftritt, kann ein „neuer Simon“ den Sinn seines Leidens erfassen. Darum kann erst der Enkel die Geschichte der Familie zu Ende führen. Am Ende des Romans löscht er die Sünde des Simon aus Kyrene aus. Freilich ist die Voraussetzung dafür nicht etwa die Bewahrung der Identität mit Simon aus Kyrene als dem Urvater, sondern eben der Bruch: Der Enkel wird erlöst, als sein Leben nicht mehr das durch Unverständnis

Deutsch geschriebener Textteil in der deutschen Übersetzung nicht akzeptabel übersetzt wird: Die im Prinzip vertretbare Methode führt in diesem Fall zum unbefriedigenden Ergebnis. Nur der Ausdruck „Zu den Tatsachen“ läßt nämlich die Ironie aufkommen, die sich in den Worten des philosophisch durchaus gebildeten Großvaters verbirgt. Nur in dieser Form können seine Worte eindeutig als Anspielung auf die oberste Maxime des radikalen Empirismus und Positivismus: der Phänomenologie verstanden werden, die eine möglichst unvoreingenommene, genaue und vollständige Beschreibung des jeweils Gegebenen erfordert hatte, also gerade das Entgegengesetzte dessen, was die mythisch-metaphysische Erzählungsweise des Großvaters leistet.

gestörte Leben des Kreuztragenden, sondern das Leben des anderen Simon fortsetzt; das Leben also von demjenigen, der nach der Erzählung des Großvaters dem Simon aus Kyrene zum Verwechseln ähnlich sah und Jesu Apostel war. Dieser Simon aus Galiläa hieß nach dem Neuen Testament aramäisch Kephas, griechisch Petros, also Stein, Fels: Er vollendete das Erlösungswerk Jesu als erstes Haupt seiner Kirche, als Märtyrer seines Glaubens. Denn der Tod am Kreuz hat nur dann einen Sinn, wenn Jesus seine Nachfolger, wenn er eine Gemeinde hat.

Worauf stützt sich diese Deutung der dargestellten Ereignisse im Einzelnen? Nur einige Hinweise können hier gegeben werden. Was die Christusattribute des Großvaters betrifft, muß zunächst eine zeitliche Übereinstimmung zweier Ereignisse erwähnt werden: Als der Großvater stirbt, steht die Großmutter unter dem Kreuz. (Sie wollte einen Arzt holen. Das wird so dargestellt: „Das Gartentor fiel ins Schloß. Großvater öffnete seine Augen wieder, als horche er, und auch sein Mund öffnete sich, als spräche er. Und dann blieb er so. Ich lief in mein Zimmer hinter das Fenster, um zu sehen, wann Großmutter zurückkommt. Jetzt [läuft sie] vor dem Kreuz, aber es [ist] schwer auf der Steigung. Doch das Gartentor fiel wieder ins Schloß, bestimmt war sie am Kreuz stehengeblieben und zurückgekommen.“ (S. 175). Die „Zufälligkeit“ dieser Gleichzeitigkeit, die von der neutestamentarischen Überlieferung her verstanden werden kann, wonach Frauen unter dem Kreuz gestanden haben sollen, als Jesus starb, wird auch dadurch gemindert, daß der Großvater auch in anderen Konstellationen Christus-Attribute hat. Man müßte hier besonders das siebte der unnummerierten Kapitel gründlich analysieren. In diesem Kapitel – unmittelbar vor dem Schauprozeß, der auch die Tradition des Prozesses vor dem Hohen Rat in Jerusalem und Pilatus fortzusetzen scheint – kommt es zum ersten Mal zu einem direkten Zusammenstoß zwi-

schen dem Großvater und seinem Sohn, als letzterer die Hilfe für einen Verhafteten, für einen gemeinsamen Freund verweigert. Ich zitiere nur die Schlußworte des Streites. Großvater: „Abscheulich! Oder bin ich so sündig, so sündig, HERR, mein Gott? Mein Sohn wird mich verhaften? Hier bin ich!“ Der Sohn: „Auch ein Märtyrer wirst du für mich nicht sein können! Es widert mich an! (...) Ich zerfetze dich, wie diesen Lappen hier!“ Der Enkel: „Ich hielt die Tür fest, Großvater *breitete seine Arme aus*. Er, Vater, zerriß seinen Schlafanzug. Aus dem Badezimmer war ein eigenartiges Aufklatschen zu hören. Der Fisch vollführte auf dem Steinfußboden, unter dem Waschbecken peitschende Bewegungen. Ich griff nach dem Fisch, aber er glitt mir aus der Hand, er ließ sich nicht fassen. Ich preßte den Fisch an mich. Tat ihn zurück in die Wanne, ließ ihm Wasser ein.“ (S. 129). In diesem Streit klingen Momente des Verhörs Jesu durch den Hohepriester Kaiaphas vor dem Hohen Rat an, das der Apostel Simon Petrus belauschen konnte. Es braucht vielleicht nur das Zerreißen des Schlafanzuges mit einem Zitat aus dem Matthäusevangelium erklärt werden: „Jesus sprach zu ihm: [zu dem Hohepriester] ‘...von nun an werdet ihr den Menschensohn sehen...’ Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach: ‘Er hat gelästert. Was brauchen wir noch Zeugen’.”⁸ Durch die Verflechtung mit diesem Hauptgeschehen bekommt die Darstellung dessen, wie man in Ungarn Anfang der fünfziger Jahre einen Fisch kaufen, aufbewahren und zu einem Freitagessen zubereiten konnte, eine erhöhte Bedeutung: Es geht um mehr als nur um Bilder von jüngster Zeitgeschichte. Der Fisch wird ja seit der frühchristlichen Zeit als Symbol Jesu betrachtet – die Anfangsbuchstaben der Aussage „Jesus Christus, Gottes Sohn, Messias“ ergibt das Wort „Fisch“ in der

⁸ Siehe die Bibelstelle: Mt. 26, 64–65

griechischen Sprache. Dieser Symbolwert des Fisches wird auch durch den Großvater bekräftigt, als er ihn, bevor der Fisch „getötet“ wird, mit den Pilatus-Worten (Joh. 19,5) anredet: „Ecce homo“ (S. 157).

Dadurch, daß der symbolische Sturz des Fisches zweimal dargestellt wird, wird seine Bedeutsamkeit noch verstärkt hervorgehoben: Der Satz „Aus dem Badezimmer war ein eigenartiges Aufklatschen zu hören“ erscheint nicht nur in dem bereits zitierten Kontext, sondern auch als Eröffnungssatz des siebten Kapitels (S. 113).⁹ Dieser Zweimaligkeit entspricht der zweimalige Sturz des Enkels: Zum ersten Mal nach dem Tod des Großvaters und der Großmutter in demselben Badezimmer, in dem der Fisch aus dem Waschbecken herausgesprungen war, und zum zweiten Mal im Internat, wohin der alleingebliedene Junge durch die politische Polizei gebracht wurde. Die Beschreibung des ersten Sturzes lautet fast wortwörtlich so wie die bereits zitierte Darstellung des zweiten am Ende des Romans: „Es war gut so, weil sich die Tür öffnete und mir die Steinplatten entgegenkamen, die weißen und schwarzen Fliesen, und es ward grau um mich herum, und es war mir, als lege ich in etwas sehr Weißem, in diesem beileibe nicht Weichem. Es war schön kalt. Schwarz und weiß“ (S. 39). Dazwischen – und doch erst im letzten, zehnten Kapitel – erfährt aber der Leser, wie der Enkel heißt: Er antwortet auf die Frage „Bist du der Péter Simon“¹⁰ mit „Ja“ (S. 190), und das kann als eine Ankündigung seiner symbolischen Identität mit Simon, dem Stein, dem Petrus aus Galiläa, dem ersten Apostel Jesu, aufgefaßt werden, zumal nach

⁹ Diese Feststellung ist wiederum nur auf das Original bezogen gültig: Aus der identischen Formulierung wird in der Übersetzung eine Variation.

¹⁰ In der ungarischen Sprache steht sowohl für „Peter“ als auch für „Petrus“ „Péter“.

den Apokryphen auch er gekreuzigt wurde, und zwar mit dem Kopf nach unten.

So sind auch die wenigen, aber bedeutsamen Modifikationen in der Beschreibung des zweiten Sturzes, jenes Sturzes aus dem Stockbett mit dem Kopf voran, zu erklären: Nicht die Steinplatten kommen entgegen, der *Stein* fällt „in Simon“ und die *Funken* sprühen umher, das heißt, das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis ergreift es! Aus dem Schwarz wird Grau, aus dem Grau wird Weiß. Als der Großvater sagte, daß er sich geirrt habe, hatte der Enkel einen Traum, den man auch als Anti-Motto lesen könnte, soweit hier nicht das Licht, sondern die Finsternis in der Finsternis „leuchtet“: „und in dem Schwarzen ist es, als ergriffe mich ein anderes schwarzes Etwas.“ (S. 37).

Dagegen wird die Spannung im Motto am Ende des Romans, nach dem Tod des Großvaters, nun positiv aufgelöst: Der Großvater hat sich nicht geirrt, es gibt das Licht in der Finsternis, und es gibt jemanden, der es ergriffen hat: Der Großvater ist nicht ohne Boten geblieben. Das würde bedeuten: Als Péter vor der Direktorin des Internats den Vater als „Verräter“ (S. 195) bezeichnet, wiederholt er nicht das Urteil der Machthaber, der Regisseure des Schauprozesses. Für ihn kann der Vater nur Verräter an jener Ethik des Großvaters sein, die der Geschichte einen Sinn gibt (Vgl. S. 128 und 176).

Der Leser erfährt freilich nichts Unmittelbares von Péters Bewußtseinsänderung. Er muß die Aussage des jungen Romanhelden aufgrund der dargestellten bzw. erzählten Geschichte deuten. Darum ist es sehr aufschlußreich, die Erzählungen des Großvaters mit den Geschichten zu vergleichen, die Péter Simon erzählt.

Außer dem Großvater erzählt nur die Großmutter unaufgefordert über ihr Leben, über die Geschichte ihrer Familie. Scheinbar wird sie damit ebenfalls eine Vermittlerin der Familiengeschichte. Sie erzählt aber nicht das, was ihr Leben bestimmt hatte oder was

für ihren Enkel wichtig sein könnte, nicht über Péters Mutter, die eine Jüdin war und wahrscheinlich Opfer der Verfolgungen wurde. Sie will über ihr „Geheimnis“ erst dann sprechen, wenn ihr Enkel schon schläft.¹¹ Nach dem Tod des Großvaters übernimmt sie dessen „Erzählfunktion“. Die Großmutter erzählt Péter solche Legenden, „die tatsächlich passiert sind“ (S. 49). Die Legende der Genoveva (S. 178ff), die nach ihrem frühen Tod als Engel in den Himmel stieg, ist aber keine Geschichte, die einen auf Fragen angewiesenen Verstand beruhigen könnte. Sie ist eher das Ausweichen vor den Problemen der Familie und nicht etwa ein fortgesetztes Nachdenken in einem anderen Medium. Sie hat jedoch Berührungspunkte mit der Familiengeschichte. Diese Legende hatte die Großmutter als junges Mädchen bereits ihrem Vater erzählt, und die Geschichte der Genoveva, die ihr Kind allein aufzieht, hat Entsprechungen mit der Geschichte der Familie Simon: Es genügt hier, darauf hinzuweisen, daß Genovevas Kind seine Mutter ebensowenig kennt wie Péter die seine.

Der Vater erzählt nur dann, wenn er darum gebeten wird. Seine Familiengeschichten sind Anekdoten, die keine Antwort auf die Fragen des Sohnes geben. Seine Erzählungen haben keine metaphysische, das heißt hier: geschichtliche Tiefe. Der einzige moralische Wert, der in ihnen als Spiegelung seiner Kaser-nenwelt vorkommt, ist die Solidarität. Ihre Funktion bleibt aber sowohl für Péter als auch für den Leser unklar.

¹¹ Diese Szene am Ende des neunten Kapitels lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers erneut auf den Unterschied zwischen einer Ich-Erzählung im engeren Sinne und einer Ich-Darstellung. In einer Ich-Erzählung wäre der hier praktisch vollzogene Wechsel der Perspektive ein Fehler. Er ist aber in einer Ich-Darstellung nicht zu beanstanden. Durch die Ich-Darstellung wird zwar der Horizont in der dargestellten Welt begrenzt, die Perspektive selbst ist jedoch nicht an das Ich dieser Welt gebunden.

In dem Bestreben des Kindes, die Welt und seine Situation in dieser Welt zu erkennen, sind das rationelle und das mythische Denken gleichwertig. So ist auch zu verstehen, daß auch die Erzählung eines Schornsteinfegers über die Geister im Schornstein (Ersatz für ein rationelles Verbot) bei Péter größeres Interesse erweckt als die Märchen und Anekdoten des Vaters. Er bespricht sie mit seinem Freund Gábor, mit dem und dessen Schwester er oft im Garten spielt, wobei sie die Rollen des Vaters, der Mutter und des Kindes ständig wechseln. Hier erzählt Gábor als „Vater“ ein Märchen über Kleopatra, in dem sich Elemente der überlieferten Geschichte der ägyptischen Königin mit den Elementen der biblischen Geschichte Evas durch gemeinsame Akteure wie die Schlange und gemeinsame thematische Momente wie Konkupiszenz und Geheimnis der Geburt vermengen.

Auch in dem Märchen, das Péter als „Vater“ seinem „Sohn“ Gábor erzählt, sind Elemente der biblischen Paradieserzählung enthalten, ebenfalls als Widerspiegelung ihres kindlichen Daseins in den Gärten der Elternhäuser. Hier steht jedoch nicht die Konkupiszenz als Folge der Erbsünde im Zentrum. Die Insel der Glückseligkeit, den „verfluchten Garten“ (S. 10), müssen seine Bewohner verlassen, weil sie die Worte eines Blattes, das sich an der Spitze eines sonderbaren Baumes in der Mitte des Gartens immer bewegte, nicht verstanden haben. Die Auffassung des Sündenfalls, die dieser Erzählung zugrunde liegt, ist die vom Johannesevangelium, in dem das Licht das Wort, den Logos vertritt, und damit harmonisiert sie mit der Auffassung des Großvaters. Die Worte des Blattes können aber auch mit denen des Großvaters gleichgesetzt werden, deren Sinn verstanden werden soll, will man den Kreis der Glückseligkeit erreichen. Nachdem der Großvater stirbt, läuft Péter in den Garten um zu sehen, ob sich das Blatt an „seinem“ Baum auch weiterhin bewegt (S. 176).

Péter und Gábor streiten sich übrigens darüber, wessen Erzählung „wahr“ ist. Péters Kampf für seine Wahrheit besteht darin, daß er sich schlagen läßt. In dieser kindlichen Form des Märtyrertums, das im ersten Kapitel dargestellt wird, wird bereits der Sinn des Sturzes aus dem Bett – auch wenn dieser Sturz ein nicht gewollter ist – vorweggenommen. Der Leser soll jedoch nicht nach der Intention des Helden fragen, sondern den Sinn der Darstellung begreifen, der sich in der Art der Darstellung, in der Auswahl der Worte und in der Wiederholung des dargestellten Falles ausdrückt. So können die Worte „Hör zu“ (S. 205) am Ende des Romans nicht nur als von der Internatsdirektorin oder von einem Arzt, eventuell von einer Krankenschwester gesprochen, betrachtet werden. Vielmehr sind sie als Wiederholung der Worte des Großvaters zu verstehen, der seine Geschichten oft mit dieser Wendung eingeleitet hatte.¹² Und sie sind als Aufforderung an den Leser zu begreifen, durch die affirmative Aufnahme der Geschichte des Großvaters und seines Enkels selbst zu bewußtem Handeln zu kommen. So ist auch die Wendung „tiefer kannst du nicht sehen“ nicht bloß Selbstanrede, sondern auch Anrede an den Leser: Hier sollst du die Wurzeln für deine Moral suchen, ohne die jede Rationalität in die Leere, wenn nicht in die Sünde läuft. Distanz zu der Geschichte und damit eine Übersicht kann sich nur der „allwissende“ Leser verschaf-

¹² Die Übersetzung verwischt diesen Zusammenhang, indem sie die entsprechenden Worte meistens – wie auf S. 37.– durch „Paß auf“ oder „Paß gut auf!“ wiedergibt.

DAS ENDE EINES FAMILIENROMANS

fen: Er ist der eigentliche Erzähler, indem er die dargestellte Geschichte rekonstruiert und nach ihrer Gültigkeit fragt.

Oder sollte ich mich geirrt haben?

(1983)

Péter Nádas, Péter Esterházy und die deutsche Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne

*Sonst, wenn man den heiligen Koran zitierte,
Nannte man die Sure, den Vers dazu,
Und jeder Moslem, wie sich's gebührte,
Fühlte sein Gewissen in Respekt und Ruh.
Die neuen Derwische wissen's nicht besser,
Sie schwatzen das Alte, das Neue dazu.
Die Verwirrung wird täglich größer,
O heiliger Koran! O ewige Ruh!*

(Goethe, West-östlicher Divan, Buch des Unmuts, aus der Reihe: Wanderers Gemütsruhe)

In dem nicht abreißenden Strom der achthundertjährigen Beziehungen zwischen der deutschsprachigen und der ungarischen Literatur ist die deutsche Seite dominierend. Auch in den hier darzulegenden Fällen geht es um die ungarische Rezeption deutscher und österreichischer Autoren. Es werden zwei umfangreiche Bücher behandelt, die 1986 in Ungarn erschienen sind, und die nach der fast einhelligen Meinung der Kritik Höhepunkte der ungarischen Literatur im 20. Jahrhundert bilden. Es sind Péter Nádas' *Emlékiratok könyve* [Buch der Erinnerung]¹ und Péter Esterházy's *Bevezetés a szépirodalomba* [Einführung in die schöne Literatur].² Die Autoren sind dem deutsch lesenden Publikum nicht unbekannt: der vorangehende Roman von Nádas, *Das Ende eines Familienromans*, ist 1979 bei Suhrkamp erschie-

¹ Nádas, Péter: *Emlékiratok könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1986, S. 534.

² Esterházy, Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető 1986, S. 723.

nen,³ mehrere Kapitel des 'Buches' liegen bereits in deutscher Übersetzung als Teilpublikationen vor,⁴ und der ganze Roman wird voraussichtlich noch 1991 in der Übersetzung von Hildegard Grosche in der Bundesrepublik beim Rowohlt Verlag veröffentlicht werden. Teile von Esterházy's *„Einführung“* wurden in deutscher Sprache bisher beim Residenz Verlag herausgegeben: *Die Hilfsverben des Herzens*, *Wer haftet für die Sicherheit der Lady*.⁵ Die Übersetzung weiterer Teile sind in Sammelbänden zu finden bzw. sind geplant.

Sowohl das *„Buch“* als auch die *„Einführung“* sind der weltliterarischen Tradition zutiefst verpflichtet, aber in einer je spezifischen Weise.

Die Eigenart des Verpflichtetseins ergibt sich bei Esterházy durch sein Verhältnis zur Sprache. Es handelt sich um eine Schreibweise, die in der zeitgenössischen Literatur in Europa als ein neuer Trend erkennbar ist, und die oft als Kennzeichen einer veränderten Geisteshaltung betrachtet wird. Diese Geisteshaltung wird gewöhnlich als Postmoderne charakterisiert. Es kommt jetzt nicht darauf an, ob dieser Begriff hier erklärend anzuwenden ist; betont werden soll die Tatsache, daß die Sprachschicht für eine

³ Nádas, Péter: *Ende eines Familienromans*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 105.

⁴ Nádas, Péter: *In Gottes Hand*. Zwei Kapitel aus einer Chronik. Aus dem Ungarischen von Hildegard Grosche Berlin: Literar. Colloquium 1983, S. 58.; *Die Schönheiten meiner Regelwidrigkeit*. Aus dem Roman: *Chronik der Erinnerungen*. Aus dem Ungarischen von Hildegard Grosche. In: *Jahresring. Jahrbuch für Kunst und Literatur*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1986/87, S. 77.

⁵ Esterházy, Péter: *Die Hilfsverben des Herzens*. Roman. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke Salzburg und Wien: Residenz-Verlag 1985, S. 123.; *Wer haftet für die Lady. Erzählung*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke Salzburg und Wien: Residenz-Verlag 1986, S. 122.; *Kleine ungarische Pornographie*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse Salzburg und Wien: Residenz-Verlag 1987, S. 110.

große Gruppe zeitgenössischer literarischer Werke – ganz im Sinne des Jakobsonschen Begriffs der Poetizität – immer mehr Dominanz erlangt, und zwar nicht nur durch eine sekundäre Strukturierung oder durch betont individuelle Formung, sondern durch die intensive Verwendung von „Sprachgebärden“ und ihrer Variationen, um hier einen Ausdruck von André Jolles zu benutzen. Jolles hat in seinem Buch *Einfache Formen* (1930) bekanntlich die Beobachtung gemacht, daß sich gleichartige Erscheinungen unter der Herrschaft einer bestimmten Geistesbeschäftigung aus der Mannigfaltigkeit des Seins und Geschehens verdichten: „Sie werden von der Sprache zusammengewirbelt, zusammengerissen, zusammengepreßt und als Gestalt umgriffen; sie liegen in der Sprache vor uns als nicht weiter teilbare (...) Einheiten“⁶ – eben als Sprachgebärde. Solche Sprachgebärden sind bei Esterházy Teile der Sondersprachen, Bausteine einer vorliterarischen Volksdichtung, die besonders in der zeitgenössischen Jugendsprache als „einfache Formen“, als Sprüche vorhanden sind, aber auch – und das wäre eine Erweiterung des Jollesschen Begriffs – Zitate und Paraphrasen aus literarischen Werken. So wird das Werk ein eigenartiges Konglomerat aus Eigenem und Fremdem mit dem stilprägenden Übergewicht des letzteren. Diese Eigenschaft des Werks rückt das Problem der Originalität und mit ihm die Frage der Autorschaft in ein neues Licht. Es entsteht eine besondere Mischung aus einer Art Volksdichtung und aus einem höchst künstlichem *cento* (Flickwerk), ein *ceonismus* (*cénisme*) mit gewaltigen Stilbrüchen, ein modernes Quodlibet, das zwar einmalig ist, aber zu Imitation anregt. Diese Beschreibung erhält eine neue Dimension, wenn wir die Begriffe des Eigenen und des Fremden

⁶ Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 2. unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958, S. 265.

uminterpretieren. Unter dem Eigenen können wir auch die Sprachgebärden aus ungarischen, und unter dem Fremden die aus fremdsprachigen Quellen verstehen. In dieser Dimension können wir nicht allein eine verminderte Originalität und die Reduktion der Rolle des Schriftstellers als schaffenden Genies, feststellen, sondern auch eine Reduktion des Nationalen an der Nationalliteratur. Um so mehr, weil auch die eingebauten vorliterarischen Formen, wie die Graffiti, oft genug international sind, oder, wie die Stilblüten der Funktionärsprache, in dem ganzen „Ostblock“, solange er bestand, verbreitet waren.

Damit entsteht ein neues Problem für das Übersetzen in eine fremde Sprache. Seine spezifischen Eigenschaften gehen leicht verloren bzw. machen die Übersetzung zu einer wissenschaftlichen Aufgabe, die man erfolgreich nur in Zusammenarbeit mit dem Autor lösen kann. Da die von Esterházy stammenden Übersetzungen fremdsprachlicher „Sprachgebärde“ ins Ungarische nicht gekennzeichnet sind, können durch die Rückübersetzung Texte entstehen, die mit dem Original sehr wenig bis nichts gemeinsam haben.

Das Sich-Gebärden der Sprache wird sehr oft durch Verfremdung betont, und zwar nicht nur dadurch, daß zum Beispiel ein Kapitel lang in lauter Fragesätzen „erzählt“ wird, sondern auch durch eine *Verfremdung* der Grammatik – wortwörtlich genommen: In Abschnitten des ungarischen Textes werden zum Beispiel die Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache imitiert. Kategorien der deutschen Grammatik, wie Konjunktiv oder Hilfsverb, die im Bezug auf das Ungarische leer sind, werden sprachreflektiv oder metaphorisch verwendet. Es entsteht insgesamt eine verdrehte, verzerrte Sprache, die freilich gerade durch eine genaue Übersetzung ins Deutsche ihre grotesken Züge verlieren könnte.

Das Zitat und die Paraphrase können freilich nicht nur als eine Art einfache Formen funktionieren, „die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen“⁷, sie weisen auch auf ihre Quellen hin, in denen sie eine bestimmte Bedeutung haben, die durch den eindeutig feststellbaren Kontext im Original determiniert wird. Und damit haben diese „einfachen Formen“ sowohl ein symbolisches als auch ein parodistisches Potential.

Wir kommen näher zum Kern unseres Themas, wenn wir untersuchen, aus welchen Literaturen die „Sprachgebärden“ Esterházy stammen und welche Funktion speziell die deutschen Textsequenzen im Werk haben. Esterházy selbst nennt seine Quellen sehr selten oder nur verschlüsselt, der Cento-Charakter des Werkes wird dadurch kenntlich gemacht, daß alle Namen eines möglichen Literaturlexikons am Ende der *Einführung*, ähnlich wie bei einem Werk von Arno Schmidt, in einer imitierten Quellenangabe aufgezählt werden – von Homer bis Joyce, von Goethe bis Ždanov, von Pázmány bis Nádas. Es hängt im wesentlichen von der Erudition des Lesers ab, wieviele Zitate er verifiziert.

Im Rahmen dieses Aufsatzes kann nicht die Liste der Sprüche, der Zitate und der Paraphrasen erstellt werden, nicht einmal die von deutschem Ursprung. Zur Illustration der Problematik sollen hier nur zwei relativ selbständige Teile aus der *Einführung* herausgenommen werden, und zwar die *Die Hilfsverben des Herzens* und die *Kleine ungarische Pornographie*.

Das erste Werk wurde zuerst 1985 als selbständige Erzählung publiziert. In einem „Vorwort“ zu der Erzählung zählt Esterházy einundvierzig Autoren auf, von denen er „unter anderen“ Zitate

⁷ a.a.O. S. 10.

„wortwörtlich oder verzerrt“ übernommen hat. Die deutsche Literatur ist durch sechs Österreicher vertreten: H. C. Artmann, Thomas Bernhard, Peter Handke, Robert Musil, Georg Trakl und Ludwig Wittgenstein sind neben zwanzig Ungarn und fünfzehn anderen aus dem „Rest der Welt“ genannt. Die wichtigste Quelle ist Peter Handke, und zwar sein *Wunschloses Unglück* aus dem Jahr 1972. Der letzte Satz der Erzählung *Die Hilfsverben des Herzens* ist eine Übersetzung des letzten Satzes von Handkes *Wunschloses Unglück*: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“. Und auch das *Vorwort* ist bis zur Hälfte eine leicht variierte Übersetzung – ins Ungarische, hier in der „Rückübersetzung“ von Paetzke widergegeben – der ersten Seiten der Erzählung von Handke: „Es ist inzwischen fast *zwei* Wochen her, seit meine Mutter tot ist, und ich möchte mich an die Arbeit machen, bevor das Bedürfnis, über sie zu schreiben, das bei der Beerdigung so stark war, sich in die stumpfsinnige Sprachlosigkeit zurückverwandelt, mit der ich auf die Nachricht von dem *Tod* reagierte. Ja, an die Arbeit machen: denn das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben, so unvermittelt es sich auch manchmal noch einstellt, ist andererseits wieder so unbestimmt, daß eine Arbeitsanstrengung nötig sein wird, damit ich einfach, wie es mir gerade entsprechen würde, mit der Schreibmaschine immer den gleichen Buchstaben auf das Papier klopfe: m m m m m mmm m mmmmmmmmm m mmm m m m“. Hier sind nur drei Abweichungen von Handke festzustellen: in *Wunschloses Unglück* steht statt „zwei Wochen“ „sieben Wochen“, statt „Tod“ „Selbstmord“ und Esterházy füllt die Leerstelle des Handke-Textes am Ende aus: ist der Buchstabe beim Peter aus Kärnten (scheinbar) ein beliebiger, ein nicht benannter, wird er beim Péter aus Budapest ein bestimmter, ein geklopfter „m“ (wie Mama), „m“ (wie Mutter).

Esterházy schreibt in diesem Werk über den Tod der Mutter, und geht dabei von Handkes Erzählung über den Tod dessen Mutter aus, wie Handke selbst bei der Beschreibung des Lebens und des Todes der eigenen Mutter von einer Nachricht in der Kärntner „Volkszeitung“ ausgeht: „In der Nacht zum Samstag verübte eine 51-jährige Hausfrau aus A. (Gemeinde G.) Selbstmord durch Einnehmen einer Überdosis von Schlaftabletten.“ Ist denn Literatur nicht ein gesteigertes Klischee, „Hilfsverb des Herzens“, eine Sammlung von gültigen Sprachgebärden? Handke beschrieb seine Verfahrensweise beim Schreiben der Erzählung *Wunschloses Unglück* so: „Ich vergleiche (...) den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter, aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit.“ Esterházy's Verfahrensweise unterscheidet sich von der Handkes darin, daß er nicht nur den allgemeinen, sondern auch den speziellen, den literarischen und philosophischen Formelvorrat satz- und sogar absatzweise für „seine“ Geschichte überprüft und einsetzt. Und je mehr er davon einsetzen, in seine eigene Schrift übersetzen kann, desto größer wird die Spannung zwischen den höchst symbolischen Sprachgebärden und dem bloß indexialischen Buchstaben „m“: eine Spannung, die jene abbildet, die zwischen Zeichen und Zugeordnetem unauflösbar besteht. Die Hoffnung: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“ können, geht nie auf: sie reicht nur fürs Reden überhaupt, wie das Wittgenstein-Motto, das der Esterházy-Erzählung vorangestellt, diese Funktion der Hoffnung belegt.

Eine andere Rolle haben die Sprachgebärden im zweiten Werk, in der Satire *Kleine ungarische Pornographie*.

Man kann in diesem Text Bausteine aus fremdsprachigen Texten unter anderem von Ryunosuke Akutagawa, John Cage,

Nikita Sergejewitsch Chruschtschow, Daniel Defoe, Gustave Flaubert, Maxim Gorkij, Karl Jaspers, James Joyce, Immanuel Kant, Robert Musil, Friedrich Nietzsche, Ortega y Gasset, Alexander Puskin, Leopold von Ranke, Rainer Maria Rilke, Jean-Paul Sartre und Ludwig Wittgenstein identifizieren. Bei den deutschen Autoren fällt auf, daß sie diesmal vor allem Philosophen sind, und zwar solche, die in Ungarn nach 1945 von der kommunistischen Partei und von ihren Institutionen im Kulturbereich verurteilt oder verschwiegen wurden. Das nächste, was wir beobachten können, ist die Placierung dieser Textstellen. Die relativ zahlreichen Zitate von Nietzsche und von Wittgenstein sind in dem einleitenden Kapitel in einem Text eingebettet, der Sprachgebärden enthält, die durchaus in dem Ratgeber- und Aufklärungsteil eines billigen westdeutschen Sexblattes der siebziger Jahre stehen könnten. Die so entstandene groteske Mischung avisiert und bewertet die nachfolgende Satire in Form von Anekdoten über den sogenannten sozialistischen Alltag unter der allmächtigen kommunistischen Partei, die sich durch eine Philosophie deutscher Herkunft legitimiert.

Ich kann hier nur eine einzige kurze Textstelle anführen und kommentieren. Eine brave Ehefrau und Mutter erzählt dem Autor, daß sie öfters in der Nacht Träume hat, in der sie als erfolgreiche Striptease-Tänzerin auftritt. Worauf der Autor: „Ihr gerötetes Gesichtchen nahm ich auf meine Hand, und ich rief ihre Aufmerksamkeit, daß nichts Verurteilendes ist, daß sie in der Anerkennung der anderen sieht jenen Mangel, der sich in ihres Mannes Gleichgültigkeit meldet. (...) Und bestimmt soll sie machen, was sie beschrieben hat. *Was sich beschreiben läßt, das kann auch geschehen* (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 6. 362). Sie sollte es machen, jetzt aber in der *Wirklichkeit*, hier, zu Hause, in diesem kleinen ungarischen Winkel nunmehr persönlich. Die tapfere kleine Ehefrau, un-

nachahmlich trennte sich von meinem Sofa, (...) aus der Tür drehte sie sich noch zurück. Nun? fragte ich sie. *‘Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge’* (Wittgenstein: a.a.O. 1.1), sagte sie; ihr Gesicht verriet nichts. (...) Ein bißchen bin ich von mir angewidert, daß ich manchmal aus Eitelkeit Gutes tue. *Frauen können recht gut mit einem Manne Freundschaft schließen; aber um diese aufrechtzuhalten – dazu muß wohl eine kleine physische Antipathie mithelfen. Ich werde häßlich, so sagen es auch die Litauer.*” (Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches.)⁸

Die metaphorisch zu verstehende Pornographie in der *‘Kleinen Ungarischen’* ist eigentlich eine „Partei-graphie“ (Die Abkürzung des Titels im Ungarischen ergibt die Abkürzung des Namens der Kommunistischen Partei Ungarns.), sie beschreibt die Unzüchtigkeit, die Perversität eines politischen Systems. Das Niveau der Problemebene, die Vermengung elementarer menschlicher Bedürfnisse mit logico-philosophischen Konstruktionen und Lebensmaximen sollen die Verlogenheit eines sich sozial gebärenden, philosophisch verkleideten Machtsystems demaskieren, das sich zwar als Erlöser der Menschheit ausgibt, aber nur über Methoden verfügt, die ihr Ziel notwendigerweise verfehlen.

Das zweite Buch, das hier behandelt werden soll, zeigt, daß die Rezeption des Fremden in der zeitgenössischen ungarischen Literatur auch auf „klassische Art und Weise“ weitergeht, wenn auch mit überraschenden Akzenten. Und zwar hier unter anderen auch durch die Rezeption eines Autors, der seit 1904 eine bevorzugte Rolle in Ungarn gespielt hat, sogar auch in den Jahren Kommunismus. Gemeint ist Thomas Mann.

⁸ Esterházy, Péter: *Kleine ungarische Pornographie*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse Salzburg und Wien: Residenz-Verlag 1987, S. 16f.

Seine Selbstinterpretation als Repräsentant des engagierten deutschen Bürgers *und* Künstlers wurde in der ungarischen Rezeption immer anerkannt und oft betont. In den Zeiten der nationalsozialistischen Diktatur war er von seinen namhaftesten ungarischen Interpreten den Herrschenden in Deutschland entgegengehalten worden. Manns Postulat von der humanistischen Universalkultur wurde als Protest eingesetzt, indem immer wieder daran erinnert wurde, welche Werte man in Deutschland zu verwerfen bereit sei.

Um den Stellenwert der Thomas-Mann-Thematik bei Nádas verstehbar zu machen, muß der komplizierte Aufbau und die Grundproblematik des Romans kurz beschrieben werden. *Das Buch der Erinnerung* ist nämlich eine Sammlung von drei Büchern mit einem Anhang: neben dem eigentlichen *Buch* werden noch zwei weitere Bücher mitpubliziert. Das eine enthält einen Roman, dessen Verfasser der Chronist des ersten Buches ist, das andere enthält eine Erzählung über einen Jungen, über den wir in dem Anhang von dem Herausgeber der drei Bücher erfahren, daß er mit dem inzwischen verstorbenen Chronisten identisch ist. *Das Buch der Erinnerung* – (oder in einer wortwörtlicheren Übersetzung: *Das Buch der Aufzeichnungen/Das Buch der Memoiren*) besteht also aus zwei Memoiren, aus einem Roman und aus den Notizen des Herausgebers des *Buches*, die übrigens auch Erinnerungen enthalten – und zwar sowohl über den Herausgeber selbst als auch über seinen verstorbenen Freund. Die zwei Lebenserinnerungen berichten über die Kinderjahre des Schriftstellers in den 50er Jahren in Budapest und über seinen Ost-Berliner Aufenthalt am Anfang der 70er Jahre. Der Roman, der um die Jahrhundertwende an der Seeküste Deutschlands spielt, hat wiederum zwei Teile, die teils die Kindheit, teils die Mannesjahre des Romanhelden darstellen. Ich glaube, ich muß den Inhalt des *Romans* nicht

weiter erzählen, um plausibel zu machen, daß sie ein Buch der wiederholten Spiegelungen ist: indem sich ein Ich in zwei Ich, eine Geschichte in zwei Geschichten etc. auflöst, spiegeln sie sich entlang dieser Spalten als Achsen. Diese Spiegelungen sollen letzten Endes die Möglichkeit der Selbsterlösung erkunden, die Möglichkeiten der Begründung einer freien, autonomen Existenz. In diesem Kontext stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Freiheit und Form, die verschiedene Dimensionen haben: die Freiheitsproblematik des *Buches* kann sowohl auf nationaler als auch auf individueller Ebene definiert werden, die Formproblematik kann sowohl als Dekoration, Verkleidung, Maske als auch immanente Struktur der Existenz verstanden werden. Alle diese Aspekte sind auf einmal relevant in einem Meisterstück der deutschen Kultur, das in dem Chronik-Teil des *Buches* eine zentrale Stelle hat. Es handelt sich um Beethovens *Fidelio*, worüber Thomas Mann einmal geschrieben hat, daß er sich nichts Perverseres vorstellen kann, als dessen Aufführung unter Hitler. „Ein Kapellmeister, der, von Hitler entsandt, in Zürich, Paris oder Budapest Beethoven dirigierte, machte sich einer *obszönen* Lüge schuldig – unter dem Vorwande, er sei ein Musiker und mache Musik, das sei alles. Lüge aber vor allem schon war diese Musik auch zu Hause. Wie durfte denn Beethovens *Fidelio*, diese geborene Festoper für den Tag der deutschen Selbstbefreiung, im Deutschland der zwölf Jahre *nicht* nur verboten sein? Es war ein Skandal, daß er nicht verboten war, sondern daß es hochkultivierte Aufführungen davon gab, daß sich Sänger fanden, ihn zu singen, Musiker, ihn zu spielen, ein Publikum, ihn zu lauschen. Denn welchen Stumpfsinn brauchte es, in Himmlers

Deutschland den *Fidelio* zu hören, ohne das Gesicht mit den Händen zu bedecken und aus dem Saal zu stürzen.”⁹ erinnert werden muß an diese Bemerkung, weil die im *Buch* beschriebene *Fidelio*-Vorführung in Ostberlin stattfindet, in einer Stadt, die hier ähnlich unfrei dargestellt ist, wie einmal Hitler-Deutschland unfrei gewesen war. Der Thomas-Mann-Bezug dieser Aufführung wird durch die Ereignisse im Zuschauerraum verstärkt. Der Verfasser des *Buchs* befindet sich nämlich unter den Zuschauern: und während er der Befreiung Florestan durch die verkleidete Leonora zusieht, spürt er, wie sich seine Zuneigung zu seinem Freund Melchior, der neben ihm sitzt, in eine verwirrende Liebe verwandelt. Diese homoerotische Liebe spiegelt sich nun auch in dem Roman des Chronisten, der eine Thomas-Mann-Imitation und zugleich eine Thomas-Mann-Demaskierung ist. Zu der Obszönität einer *Fidelio*-Vorführung in der Mauer-Stadt Ostberlin reiht sich die Obszönität eines Romans, wie er von dem Autor der *Mann-Tagebücher* und nicht von dem Autor der *Joseph-Tetralogie* hätte geschrieben werden können. Damit wird, ohne einen direkten Hinweis auf den deutschen Schriftsteller, hier ein neues Thomas-Mann-Bild geschaffen, und dieses sowohl mit der deutschen als auch mit der ungarischen Nachkriegsgeschichte, und speziell mit der aufklärerischen Problematik der Herausbildung des autonomen Individuums in Beziehung gebracht. Die repräsentative Rolle Thomas Manns wird als Verkleidung der metaphysischen Leere und der selbstvernichtenden inneren Spannungen im Zeichen einer hierarchisch geordneten Welt interpretiert, und die Akzeptierung seiner Maske in der

⁹ Mann, Thomas: *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*. In: Kurzke, Hermann (Hg.): *Essays*. Bd. 2. Politische Reden und Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1977, S. 304f.

„Volksrepublik“ Ungarn damit erklärt, daß eine Leserschaft, für die nicht die Freiheit des Individuums, sondern die Unabhängigkeit der Nation erstrangig ist, diese Verkleidung besonders leicht mit soziologisch und historisch determinierten Rollen in Einklang zu bringen vermochte.

Die Problemkomplexe der beiden Romane, das Verhältnis zwischen Kunst und Diktatur, Kunst und Freiheit des Individuums sind ohne die Reflexion auf ihre direkte oder indirekte Erscheinung in der europäischen, und wie wir gesehen haben, für Ungarn besonders bezugsreichen deutschsprachigen Literatur, nicht klärbar.

(1990)

3. Anhang. Beiträge zur Geschichte der Germanistik und der Literaturtheorie in Ungarn

Das Wechselspiel zwischen Zentrum und Peripherie. Die Universitäten von Pécs, Debrecen, Szeged und die ungarische Germanistik

Die Anfänge

In Buda (deutsch: Ofen), in dem rechtsdonauischen Teil des heutigen Budapest wurde 1784 der erste Lehrstuhl für Germanistik eingerichtet, aber nicht die erste Universität Ungarns: diese Ehre gebührt der südungarischen Stadt Pécs (deutsch: Fünfkirchen). 1367 genehmigte Papst Urban V. auf Initiative des ungarischen Königs Ludwigs des Großen die Gründung dieser Universität in der einstigen Hauptstadt der römischen Provinz Pannonien, die im Mittelalter eines der religiösen und kulturellen Zentren Ungarns wurde. Wenn wir bedenken, daß die ersten Universitätsgründungen auf deutschem Reichsgebiet gleichfalls im 14. Jahrhundert zu verzeichnen sind (in Prag um 19 Jahre früher, in Wien um zwei Jahre früher, in Heidelberg um 18 Jahre später, in Köln und Erfurt um 21 Jahre später), dann sehen wir, daß das mittelalterliche Ungarn nicht nur politisch, sondern auch kulturell ein gleichrangiges Glied Mitteleuropas war. Hundert Jahre später, unter dem Renaissance-König Matthias Corvinus, blühte die Kultur in dieser Stadt noch immer. Hier wirkte Janus Pannonius, ein Poet und Humanist von überregionaler Bedeutung. Die heutige Universität in Pécs trägt seinen Namen. Durch ihn gelangte der italienische Geist der Medici, der Geist

der Universitäten Ferrara und Padua, wo Janus Pannonius studiert hatte, nach Südungarn.

Die Unterbrechungen

Die weitere Geschichte der Universität Pécs ist symptomatisch für die Geschichte der ungarischen Universitäten überhaupt: eine organische Entwicklung wurde durch lange Kriege, durch Fremdherrschaft in großen Gebieten Ungarns und Gebietsverluste an benachbarte Staaten unmöglich gemacht. Die Türken besetzten 1543 Pécs und beherrschten es bis 1686. Das bedeutete zugleich die Unterbrechung des Universitätsbetriebes – bis 1923.

Die nächste ungarische Universitätsgründung erfolgte 1635 in Oberungarn, also noch in einer Zeit, in der die Türken den Großteil Ungarns unter ihrer Herrschaft hatten, und zwar gerade in der Stadt, wo der Initiator der Universitätsgründung in Pécs, Ludwig der Große, einst gestorben war. Die Stadt heißt Nagyszombat (deutsch Tyrnau, slowakisch Trnava) und war zu dieser Zeit als „Klein-Rom“ bekannt, denn hierher wurde vor den eindringenden Türken der Sitz des Domkapitels aus Esztergom (Gran, 1543–1820) verlegt, und hier gründeten die Jesuiten unter der Leitung des Kardinals Péter Pázmány ihre Universität. Diese Universität wurde dann unter Maria Theresia von der geographischen Peripherie in das Zentrum des Landes, eben nach Ofen verlegt; sie blieb lange Zeit die einzige Universität Ungarns.

Die Bedingungen für einen produktiven Wettbewerb in verschiedenen Fächern werden erst etwa 200 Jahre später geschaffen: denn weitere Gründungen erfolgten auf ungarischem Boden erst nach dem Ausgleich mit Österreich im Jahre 1867. So bekam 1872 Kolozsvár (deutsch: Klausenburg, rumänisch: Cluj) eine Universität, und 1912, unmittelbar vor dem Ausbruch des Ersten

Weltkrieges, Debrecen und Pozsony (deutsch: Preßburg, slowakisch: Bratislava). Der Friedensvertrag von Trianon trennte Klausenburg und Preßburg von Ungarn ab, und damit wurde eine heftige Bewegung an der Peripherie ausgelöst. Die „Franz-Joseph Universität“ aus Klausenburg wurde 1921 „provisorisch“ nach Szeged, die „Elisabeth-Universität“ aus Preßburg 1923 gesetzlich nach Pécs verlegt. Damit entstand eine Universitätslandschaft in Ungarn, die (zumindest im Hinblick auf die Germanistik) im wesentlichen bis heute bestimmend ist.¹ Der Anfang der neunziger Jahre brachte auf der universitären Ebene neue Veränderungen, die aber voraussichtlich erst am Ende des Jahrtausends eine neue Situation schaffen werden. Es sind neue Gründungen im Gange, und die pädagogischen Hochschulen wachsen in Richtung Gesamthochschule.

Die Entscheidung für Debrecen und Preßburg im Jahre 1912 (denn auch die Städte Szeged, Pécs und Kassa – deutsch Kaschau, slowakisch Kosice – nahmen am Standortwettbewerb teil) war auch konfessionell begründet. Debrecen war seit dem 16. Jahrhundert (1558) geistiger Mittelpunkt des ungarischen Calvinismus, und unter dem Schutz der ungarischen Fürsten von Siebenbürgen konnte hier ein „celeberrimum collegium“ ausgebaut werden, das von Anfang an enge Kontakte mit der Schweiz, mit den Niederlanden und England pflegte. Preßburg war dagegen katholisch. Als Landeshauptstadt Ungarns während der türkischen Bedrohung und der zeitweiligen Besetzung von Ofen (1526–1784) und nicht zuletzt als Ort der Krönungskirche der ungarischen Könige (bis 1830) war diese Stadt Symbol der Verbindung Ungarns mit dem katholischen Haus Habsburg. Hier

¹ Vgl. Devich, Andor: *A szegedi tudományegyetem története*. (Die Geschichte der Universität Szeged), Szeged: 1986, S. 276.

waren auch bereits Institutionen wie die Academia Istropolitana untergebracht, die ihren Namen nach dem antiken Namen der Donau bekam. Sie bildeten die Grundlage der damaligen Universität. Darum hatten Szeged und Pécs nach dem Ersten Weltkrieg nicht allein die verlorene universitäre Ausbildungskapazität zu ersetzen, sondern auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften auch für das konfessionelle Gleichgewicht auf dem Gebiet der Bildung zu sorgen.

Die Germanistik an den neugegründeten Universitäten

Der hier skizzierte historische Hintergrund ist sehr wichtig für das Verständnis der Entwicklung der Germanistik an den ungarischen Universitäten. Sie ist jedoch nicht völlig determiniert durch diesen Hintergrund. Der erste Professor der Germanistik in Szeged, Henrik Schmidt (1921–1946), kam zum Beispiel, wie zu erwarten ist, aus Klausenburg. Der letzte Professor in Debrecen, der seine Ernennung noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges erhielt, war dagegen ein Schüler des Budapester Germanisten Jakob Bleyer und stammte aus dem katholischen Preßburg. Mehr entsprach der geistigen Grundeinstellung ihrer Universitäten dagegen die Lehr- und Forschungstätigkeit der Professoren Richard Huss in Debrecen (vor Pukánszky, zwischen 1914 und 1941) und Hugo Meltzl in Klausenburg, der der erste Professor und einer der bedeutendsten Professoren an dieser Universität war: sie waren Siebenbürger Sachsen. Meltzl gründete die erste wissenschaftliche Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte in Ungarn. Er versuchte sogar, „zur Semisaecularfeier des Todes Goethes als Erblasser der Weltliteratur“ eine Gesellschaft für Vergleichende Literaturwissenschaft

ins Leben zu rufen. Seine Zeitschrift war zugleich ein Organ der ungarischen Germanistik, da sie Meltzls Meinung nach „entsprechend unserer geographischen Lage (...) in erster Linie dem ungarisch-deutschen Literaturverkehr dienen“ sollte.² Richard Huss arbeitete in Debrecen Jahrzehnte lang an dem siebenbürgisch-sächsischen Sprachatlas, um – unter anderem – die Urheimat der von den ungarischen Königen in Siebenbürgen angesiedelten Sachsen bestimmen zu können. (Diese Arbeit schloß sein Schüler ab, Karl Kurt Klein, der seine Studien – Hauptfach Germanistik, Nebenfächer evangelische Theologie, griechische, lateinische und ungarische Sprache – nach 1918 in Klausenburg und zeitweilig in Jassy fortsetzte, und von 1946 bis zu seinem Tod im Jahre 1971 in Innsbruck arbeitete.)

Germanistik nach 1945

Über die Situation der ungarischen Germanistik nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges schreibt Antal Mádl.³ Das Wesentlichste soll jedoch hier wiederholt werden: „Ende 1949 wurde außer in Budapest die Germanistik (...) als Fachrichtung an den anderen Universitäten des Landes eingestellt.“⁴ Was von den Lehrstühlen der Modernen Philologie geblieben ist, waren die Lehrstühle für russische Sprache und Literatur (Slawistik im

² Zitiert bei Vajda, György Mihály: „A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata“ [Grundriß der Geschichte der ungarischen vergleichenden Literaturwissenschaft]. In: *Világirodalmi Figyelő*, Budapest 1962, S. 325–373.

³ Vgl. Mádl, Antal: „Deutsche Sprache und Germanistik in Ungarn zwischen Motivation und Gegenmotivation.“ In: König, Christoph (Hg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa. 1945–1992*. Berlin: de Gruyter, 1995. S. 256–270.

⁴ a.a.O. S. 260.

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

weiteren Sinne war praktisch auch verboten!). Das Studium der „Weltliteratur“ war im begrenzten Rahmen der Lehrerausbildung im Fach Ungarisch möglich.

Ich möchte noch hinzufügen, daß die Universitäten nicht nur durch die Einschränkung der modernen Philologie auf Russistik und durch die Kürzung des Studiums auf acht Regelsemester geschwächt wurden, sondern auch durch die auf allen übrigen Wissenschaftsgebieten durchgeführte Trennung von Lehre und Forschung. Im Zeichen dieser Trennung wurden generell die auf die nationalen und russischen Bereiche reduzierten literaturwissenschaftlichen und die sprachwissenschaftlichen Forschungen schwerpunktmäßig auf die neugegründeten akademischen Institute verlegt.

Die starke Kürzung der Studentenzahl in Budapest, die Auflösung der Lehrstühle für Germanistik an den anderen Universitäten des Landes und die Umstrukturierung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften fielen zusammen mit der totalen Machtübernahme durch die aus Moskau gesteuerten Stalinisten. Bis 1949 wurden alle Parteien mit Ausnahme der Kommunistischen Partei (ab 1949 unter dem Namen „MDP“, „Partei der Ungarischen Werktätigen“) verboten, aufgerieben oder „eingeleibt“. Alle demokratischen Institutionen, die nach 1945 auf Grund des Viermächte-Abkommens eingerichtet wurden und am Anfang noch mehr oder weniger funktionierten, wurden in vier Jahren stufenweise mit Hilfe der sowjetischen Besetzer und Berater zerstört. Nicht zuletzt war auch die ehemalige kommunistische Partei durch mörderische Schauprozesse gegen eigene Genossen bereits „gleichgeschaltet“.

Wie gestaltete sich die Lage der Germanistik unter diesen Umständen an der Peripherie? Pécs war nicht direkt tangiert: an der dortigen Universität wurde die ganze Philosophische Fakultät bereits während des Zweiten Weltkrieges (1940) „vorüberge-

hend" aufgelöst, und am Ende der vierziger Jahre noch immer nicht wiederhergestellt. In Debrecen starb der Lehrstuhlinhaber Pukánszky 1950 – der äußere Anlaß zur Auflösung lag vor. Am härtesten wurde Szeged getroffen: hier mußte 1950 Előd Halász, der 1943 in Budapest promovierte, 1948 in Szeged zum Professor und Lehrstuhlinhaber ernannte junge Germanist, infolge der Abschaffung seines Lehrstuhls versetzt werden. Seine neue Arbeitsstelle in Szeged hieß Institut für Weltliteratur. Er war politisch unbelastet, trat sogar der Partei bei, hatte gute Beziehungen zu Ideologen der neuen Machthaber, trotzdem konnte er den Lehrstuhl nicht am Leben halten. Nichtsdestoweniger wurde er als Literaturwissenschaftler vom Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit der Herausgabe eines neuen Deutsch-Ungarischen und Ungarisch-Deutschen Universalwörterbuches beauftragt. Der deutsch-ungarische Teil wurde im Tempo (und in Qualität) der Stachanovisten durch eine Gruppe von „arbeitslos" gewordenen Germanisten in etwa zwei Jahren fertiggestellt. Er erschien zum 70. Geburtstag Stalins mit der Friedenstaube auf dem Umschlag...

In Ungarn dauerte die unbeschränkte Diktatur stalinistischer Prägung – die in einigen „Brüderstaaten" leider bis 1989 kaum gelindert herrschte – nur bis Stalins Tod. Bereits 1953 schlug Imre Nagy, der neu ernannte Ministerpräsident, den antistalinistischen „Neuen Kurs" ein. Die Antwort auf die durch die „Internationale" der Stalinisten erzwungene Rücknahme des neuen Kurses war 1956 der Volksaufstand gegen die Regierung und der kurze, aber heftige und opferreiche Freiheitskampf gegen die sowjetische Besatzungsmacht. Nach dem blutigen Terror der fremden Macht und ihrer Helfershelfer, die jedoch die alten politischen Verhältnisse nicht mehr restaurieren konnten, kam der „neue ökonomische Mechanismus", eine langsame, aber bewußte Entfernung von einem Wirtschaftssystem nach sowjeti-

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

schem Muster. Die Entfernung war mit einer vor allem wirtschaftlichen, aber auch kulturellen Annäherung an Westeuropa im allgemeinen und an Österreich und an die Bundesrepublik Deutschland im besonderen verbunden. Auf diese Bestrebungen antwortete Österreich mit einer Politik, die im Volksmund nach dem damaligen österreichischen Bundeskanzler Kreisky und dem damaligen Parteisekretär Kádár mit hoffnungsvoller Ironie und Anspielung auf die einstige kaiserliche und königliche österreichisch-ungarische Monarchie „K.u.K.“-Politik genannt wurde. Die Bundesrepublik Deutschland antwortete zunächst unter CDU-Führung mit der „Annäherung auf Landesebene“, dann – schon unter der Führung von Brandt und Bahr – mit der Politik des „Wandels durch Annäherung“, die aber den ganzen „Ostblock“ betraf. Jede Phase dieser Entwicklung, deren Ende in Ungarn die ersten freien Parlaments- und Gemeindewahlen 1990 markieren, auf die der Abzug der sowjetischen Truppen aus Ungarn, sowie die Auflösung des Warschauer Vertrags und des Rates für Gegenseitige Wirtschaftshilfe 1991 folgte, war auch für die Wiederbelebung und langsame Stärkung der Germanistik bedeutsam.

„Der neue Kurs“ von 1953 schlug sich vor allem in der Vergabe von zwei Forschungsstipendien für Germanisten durch die Akademie der Wissenschaften nieder. Es ist gewiß kein Zufall und zeigt, wie vorsichtig eine Öffnung erfolgte, daß beide Stipendien für sprachwissenschaftliche Forschungen vergeben wurden, und daß diese Öffnung unter Einbeziehung von russischen Germanisten geschah. Miklós (Claus Jürgen) Hutterer (damals in Budapest, seit 1972 in Graz), ein Experte der Mundartforschung, arbeitete als Stipendiat bei Schirmunskij in Leningrad (heute und deutsch: Sankt Petersburg). Sándor Gárdonyi (damals in Budapest, später bis zu seinem Tod in Debrecen) war auf dem Gebiet der Sprachgeschichte bewandert. Auch die Quellenforschung und -aufarbeitung wurde wieder aufgenom-

men: in Bibliotheken und Archiven konnten abermals germanistische Forschungsvorhaben verfolgt werden. Károly Mollay bearbeitete das Ofener Stadtrecht, József Kovács arbeitete im Stadtarchiv Sopron (Ödenburg), wo ein Großteil des Bestandes deutsch verfaßt war, András Vizkelety erschloß die deutschsprachigen Handschriften aus dem Mittelalter in der Nationalbibliothek. 1953 war die Stärkung der Sprachpraxis durch einen DDR-Lektor im Institut für Germanistik in Budapest zu verzeichnen.

Eine noch größere Wirkung auf das Geschick der Germanistik hatte der Volksaufstand. Eine Forderung der Demonstranten war im Oktober 1956 die Abschaffung des Russischen als Pflichtfach in Schulen und an Hochschulen. Sie wurde erst 1989 im vollen Umfang erfüllt, aber nach einigem Hin und Her wurde bereits 1957 das Erlernen einer zweiten Fremdsprache neben dem Russischen an den höheren Schulen erlaubt, und mit der Zeit wurden Länge und Qualität dieses Studiums immer mehr erweitert. Parallel lief die Forderung nach deutschsprachigen Grundschulen für die Kinder der deutschen Nationalität in Ungarn. So wurde bereits im September 1956 an der Pädagogischen Hochschule in Pécs (die Philosophische Fakultät der Universität pausierte noch immer) ein deutscher Lehrstuhl eingerichtet, um Lehrer für die achtklassige Nationalitäten-Grundschule auszubilden. Und im Frühjahrssemester 1957 nahmen die Lehrstühle in Szeged und Debrecen ihre Arbeit wieder auf. Sie wurden von den während des Volksaufstandes gewählten neuen Senaten errichtet, die zu Anfang des Jahres 1957 noch immer überall im Amt waren. Diese Maßnahmen gehörten zu den wenigen, die von der „Revolutionären Arbeiter- und Bauernregierung“, von der Gegenregierung Kádár, nicht zurückgenommen wurden.

Die sowjetischen Panzer kamen zurück, die bolschewistische Ideologie blieb aber in Trümmern. Die Basis einer leninistisch-

stalinistisch geprägten oder gefärbten Wissenschaft war schmaler denn je. Und ein echter Marxismus hatte in Ungarn nach 1945 nie eine reale Chance: dies haben jene Söhne schnell erfahren, die ihre „pragmatischen“ Väter um 1968 links überholen wollten. Der Ausbau der Germanistik konnte also begonnen werden. Es gab freilich nur eine minimale eigene Kaderreserve auf dem Gebiet der modernen Philologie – vor allem eben in Budapest. Nach der Niederlage im November 1956 gingen nicht wenige Wissenschaftler ins Ausland, auch einige Germanisten (der bekannteste unter ihnen ist vielleicht László (Leslie) Bódi, heute in Australien). Die Wiederbelebung der Lehrstühle bot jedoch neue Chancen, besonders fern von der politischen Zentrale, wo (wie in Szeged zum Beispiel) zwar nicht selten die alten Stalinisten an der Macht geblieben sind, aber garantiert nicht wußten oder wissen wollten, wer Kafka, wer Musil, wer Bennis oder Heißenbüttel waren. Konnte man Nagyszombat während der Türkenkriege mit Recht als „Klein-Rom“ bezeichnen, so hatten jetzt Debrecen und Szeged die Chance, im sowjetischen Sinne „Klein-Sibirien“ zu werden, wo Lehre und Forschung – wie in Sibirien, fern von Moskau – verhältnismäßig ungestört ausgeübt werden konnten.

Die besondere Rolle der Szegeder Germanistik nach 1956

Für die Entwicklung einer marxistisch-leninistisch nicht indoktrinierten und zugleich für neue Tendenzen der Forschung offenen Germanistik bot Szeged die größte Möglichkeit. Előd Halász, der 1957 37 Jahre alt war, wurde mit der Organisation des wieder ins Leben gerufenen Lehrstuhls beauftragt. Er wurde sogar von 1957 bis 1961 und von 1964 bis 1968 Dekan der Philosophischen Fakultät. (Als „Gnade“ oder „Korrumpierung“ o-

der?) Die erste Auflage des großen von Halász herausgegebenen ungarisch-deutschen Wörterbuches ist beim Akademie-Verlag gerade 1957 erschienen. Halász durfte 1960 am Kopenhagener Kongreß der IVG teilnehmen und erhielt 1962 ein halbjähriges Fulbright-Stipendium. Er arbeitete intensiv an seiner Abhandlung über Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* und verfolgte die zeitgenössische (west)deutsche Literatur. Inter Nationes schickte ihm *Die Zeit*, mehrere Zeitschriften (*Der Monat*, *Universitas* etc.) und die wichtigsten Neuerscheinungen, die teilweise auch für die Studenten erreichbar waren. Die Studentenzahl betrug pro Semester etwa 10. Unter solchen Umständen war das Studium zwar durch überwiegend schwache Sprachkenntnisse der Studentinnen und der Studenten stark beeinträchtigt, aber doch in die Tiefe gehend. (Unterrichtssprache war und blieb in Ungarn in den modernen Philologien die entsprechende Fremdsprache.) Halász hat bis 1965 in allen Semestern Vorlesungen und Seminare gehalten. Die letzteren waren in Form eines Sokratischen Dialogs geführt. Autoren der Sekundärliteratur wurden kaum genannt: weder der Name von Marx oder der von Lukács, aber auch nicht Namen derer, die im Hintergrund der Diskussionen standen: der Name von Oskar Walzel, Roman Ingarden, Käte Hamburger oder Günther Müller. Inzwischen liefen Verhandlungen mit Miklós Hutterer, um ihn nach Szeged zu holen, damit auch die Sprachwissenschaft hier einen Vertreter hätte, der fähig wäre, Nachwuchs auszubilden.

In dieser Situation schlug die Bombe ein. In einem Qualifikationsverfahren bei der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, dem sich alle Hochschullehrer nach sowjetischem Muster unterziehen mußten, bekam Halász den höchsten Grad nicht zugesprochen. Das Zentrum schlug zurück... Halász beschloß, die Arbeit einzustellen. Dies bedeutete konkret und auf Landesebene: alle Qualifikationen auf dem Gebiet der Germanistik,

soweit es geht, verhindern oder verzögern; auf der Ebene des Lehrstuhls: Ausbau des Lehrstuhls beenden, keine irgendwie Begabten mehr einstellen, fördern oder überhaupt arbeiten lassen. Aber der Geist war bereits aus der Flasche, der Nachwuchs wollte seine Arbeit nicht abbrechen. Es begann ein schwieriger, ungleicher und doch langer, von der jeweiligen politischen Situation mitbestimmter Kampf zwischen Halász und seinen „Jüngern“, der die Lage und Möglichkeiten der Germanistik in Ungarn stark prägte und einmal in allen Einzelheiten erforscht und dargestellt werden sollte.

Unmittelbares Ziel der „oblomovschen“ Linie mit lokaler Parteiunterstützung war die Verdrängung der Szegeder Nachwuchsgermanisten vom Gebiet der Germanistik durch Verschlechterung der Arbeitsbedingungen und – wo es möglich war – durch Kündigung des Arbeitsverhältnisses. Was die Arbeitsbedingungen betrifft, handelte es sich nicht nur um ein schlechtes Arbeitsklima. Auch der Ausbau der Fachbibliothek wurde immer mehr vernachlässigt, die Kontaktaufnahme mit Fachkollegen im In- und Ausland war unterbunden und die Publikationsmöglichkeiten in Fachzeitschriften oder bei Verlagen waren stark eingeschränkt. Weil all diese Bereiche der wissenschaftlichen Tätigkeit in der Germanistik ohnehin unterentwickelt waren, wirkte die Zurückweisung einer Bücherspende aus der Bundesrepublik, die Einstellung des Publikationsorgans des Lehrstuhls, die Absage der Teilnahme an einem der raren Germanistentreffen fast schon katastrophal. Auf diese Verdrängungsaktionen reagierten die meisten jungen Germanisten mit der Hinwendung zur Theorie. Sie hatte vor allem die eigene – auch wissenschaftlich angefochtene – Tätigkeit als Germanist zu begründen, aber auch die Ausweitung des Blickwinkels, die Einbeziehung neuer Wissensgebiete ging damit einher. Diese Gebiete wurden auch zu neuen Feldern der Tätigkeit. So konnte

Gábor Bonyhai, ein exzellenter Thomas Mann-Forscher, Ende der sechziger Jahre eine Stelle im Institut für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest bekommen, und zwar in der literaturtheoretischen Abteilung. So waren 1977 die Bedingungen vorhanden für eine Zwangsversetzung von Zoltán Kanyó, der seine Doktorarbeit über Bertolt Brecht schrieb, auf den Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft – eine 1974 gegründete Nachfolgeeinrichtung des einstigen Instituts für Weltliteratur. So konnte András Masát, der sich zunächst mit der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts befaßte, nach einem postgradualen Studium in Greifswald als Skandinavist 1978 nach Budapest wechseln, wo er heute Lehrstuhlleiter ist. Andere wechselten zur Pädagogischen Hochschule in Szeged als Slawisten oder zur Pädagogischen Hochschule in Pécs als Germanisten. Es gab noch die Möglichkeit, nach Budapest an die Wirtschaftsuniversität zu gehen, um dort Deutsch zu unterrichten und „nebenberuflich“ Germanistik zu treiben. Heute sind zwei in Szeged ausgebildete Germanisten Leiter in Pécs: Katalin Wild (Mundartforschung) am Lehrstuhl für Linguistik und Zoltán Szendi (Literatur des 20. Jahrhunderts) am Lehrstuhl für Literaturwissenschaft. Magdolna Orosz, die ihre studentische und akademische Laufbahn in Szeged begann, unterrichtet heute an der Budapester Universität Literaturtheorie im Rahmen der Germanistikausbildung. Márta Harmat liest deutsche Literaturgeschichte an der Pädagogischen Hochschule in Szeged, wo es nach einer langen Unterbrechung seit 1989 wieder einen Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur unter der Leitung von Csaba Földes gibt.⁵ Márta Baróti-

⁵ Über die paradigmatische Geschichte der Deutschlehrerausbildung an der Pädagogischen Hochschule in Szeged siehe Földes, Csaba: „Deutschlehrerausbildung und Germanistik im Wandel der Zeiten“. In: Földes, Csaba

Gaál kehrte an die Universität Szeged als Dozentin zurück, wo sie jetzt über die Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert liest.

Inzwischen veränderte sich auch die Lage der Germanistik an der Universität Debrecen. Lajos Némedi, bestimmende Persönlichkeit der Germanistik nach 1956, der nicht zuletzt wegen der allgemeinen Situation der ungarischen Germanistik in den sechziger und siebziger Jahren ziemlich isoliert arbeitete, trat in den Ruhestand. Die Linguisten Piroska Kocsány, András Kertész und der Literaturwissenschaftler Tamás Lichtmann nahmen die Führung in die Hand.

Die neue Stellung der Germanistik nach 1989

Die langsame Reorganisation der Germanistik wurde durch die Explosion der Schüler- und Studentenzahlen nach 1989 beschleunigt und befestigt.⁶ Auch neue Lehrstuhlgründungen sind zu verzeichnen. Das immer größer werdende Interesse an der deutschen Sprache und die sprunghaft größer gewordenen gesellschaftlichen Anforderungen machten es notwendig, im September 1990 auch in Pécs ein Universitätsstudium zu ermöglichen. Bestand die Aufgabe des Lehrstuhls für Deutsch an der

(Hg.): *Germanistik und Deutschlehrerbildung. Festschrift zum hundertsten Jahrestag der Gründung des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Pädagogischen Hochschule Szeged*. Wien 1993, S. 11–32.

⁶ Genaue Angaben dazu liefern Bassola, Péter (Universität Szeged): „Deutsche Sprache in Ungarn einst und jetzt“. Vortrag auf der Tagung der Wiener Urania „Kulturraum Donau“ am 4. November 1990. In: Petrasch, Wilhelm (Hg.): *Kulturraum Donau*. Wien 1991, S. 51–60.; und Földes, Csaba (Pädagogische Hochschule Szeged): „Zur gegenwärtigen Situation des Deutschen als Fremdsprache in Ungarn. Dargestellt im osteuropäischen Kontext“. In: *Zielsprache Deutsch*. 23. H. 1. 1992, S. 30–40.

Pädagogischen Hochschule in Pécs von 1956 an vor allem in der Erschließung der Sprache und Kultur des ungarischen Deutschums, in der Erforschung ihrer Ansiedlungsgeschichte, ihrer Bräuche und Sitten, in der Dokumentation und Übersetzung ihrer Sprachdenkmäler und ihrer Literatur, die unter der Leitung von Károly Vargha (1956–1976) und mit der Unterstützung des Transdanubischen Wissenschaftlichen Institutes (Dunántúli Tudományos Intézet) achtungsgebietende Ergebnisse lieferte, war jetzt die Aufgabe, eine Ausbildung sowohl für das Lehramts- als auch für das Magisterstudium zu ermöglichen, in der die Nationalitätenfachrichtung nur eine der Spezialisierungsmöglichkeiten ist. Zur Herausbildung der Bedingungen für diesen Profilwechsel und allgemein für das Aufblühen der Germanistik trug Szeged das meiste bei. Möglich wurde dies durch eine wissenschaftspolitische Entwicklung, die Ende der siebziger Jahre begann und mit dem Machtverlust von Halász endete: er verließ Szeged Mitte der achtziger Jahre und er unterrichtete bis zu seiner Emeritierung 1990 wieder einmal am Lehrstuhl für Weltliteratur, der an der Philosophischen Fakultät in Budapest in seiner alten Form bestehen blieb. Die neue Wissenschaftspolitik bestand in der Einführung einer in der „sozialistischen“ Ära bis dahin unbekannten Finanzierungsform. Die Gelder wurden nicht mehr allein und ausschließlich auf dem durch die universitäre Hierarchie kontrollierten Weg verteilt. Es wurde vielmehr ein zentraler Forschungsfonds eingerichtet, der durch Bewerbung direkt, ohne Bewilligung der unmittelbar Vorstehenden – die örtlichen Parteiorganisationen inbegriffen – zugänglich war. Als Antwort auf diese neuen Möglichkeiten wurde 1978 in Szeged unter Leitung des „Dissidenten“ Zoltán Kanyó eine literaturtheoretische Forschungsgruppe gegründet, die in die Arbeit auch die Kollegen aus Debrecen (Magda Balkány, András Kertész, Piroska Kocsány) einbezog und vielfältige Kontakte zu

anderen Kollegen im In- und Ausland pflegte. Mittel dazu waren die jährlich organisierten wissenschaftlichen Konferenzen, eigene Schriftenreihen (*Studia Poetica* und *Acta Germanica*) und die Erstellung von Lehrmaterialien. Das Gebiet der Forschung umfaßte die Wissenschaftstheorie (Kanyó, Kertész), Textlinguistik und Einfache Formen (Kanyó, Kocsány), Fiktionalität (Bernáth, Kanyó), Interpretationstheorie (Bernáth, Bonyhai, Csúri) und literaturgeschichtliche Untersuchungen von Mitgliedern der Forschungsgruppe zu Goethe, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Hofmannsthal, Th. Mann, Broch, Trakl, Werfel, Brecht, Böll, Borchert, Dürrenmatt etc. Diese Arbeit hat auch die Humboldt-Stiftung anerkannt und gefördert: Zoltán Kanyó, Árpád Bernáth, Károly Csúri und Éva Kocziszy erhielten Forschungsstipendien. Die Universität-Gesamthochschule Siegen mit Helmut Kreuzer stand seit 1974 in ständiger Verbindung mit dieser Gruppe und eröffnete Publikationsmöglichkeiten in der Bundesrepublik. Später wurden auch mit der Universität Göttingen und persönlich besonders mit Horst Turk Kontakte geknüpft. Auch die Beziehungen zu Österreich wurden gepflegt. So wurde die erste Österreich-Bibliothek an einer ungarischen Universität 1991 in Szeged errichtet. Im Gegenzug wurde in Szeged 1993 das erste Seminar für österreichische Literatur und Kultur unter Leitung von Károly Csúri ins Leben gerufen.

Ohne die Hilfe Deutschlands und Österreichs, ohne die verschiedenen Aktionen, die von der Entsendung von Lektoren über die Organisation von Studienreisen und die Wahrnehmung von Kurzzeitdozenturen bis zum Teilstudium an deutschen Universitäten reichen, könnte das ungarische Hochschulwesen nicht die gegenwärtige Zahl der Germanistikstudenten aufnehmen und ausbilden. In Debrecen, Pécs und Szeged studierten Anfang der neunziger Jahre in verschiedenen Ausbildungsformen etwa 1500 Studenten das Fach Deutsch bzw. Germanistik –

fast fünfmal so viel wie vor gut zehn Jahren. Und es kommen neue Ausbildungsstätten dazu: An der Technischen Universität Veszprém, einer Gründung nach dem Zweiten Weltkrieg, die bisher vor allem Chemiker ausbildete, wurde im Jahre 1990 eine Fakultät für Lehrerausbildung eingerichtet. Im September 1991 hat hier auch ein Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur seine Tätigkeit begonnen. Der Ausbau einer Seminarbibliothek erfolgt gegenwärtig teils aus eigenen Mitteln, teils durch verschiedene Bücherspenden aus Deutschland und Österreich. Die fünf vollbeschäftigten und zehn teilbeschäftigten Mitarbeiter, sowie je ein Lektor aus Deutschland und Österreich haben in den ersten zwei Studienjahren bisher 150 Studenten zu betreuen. In der Zukunft rechnet man pro Studienjahr mit der Immatrikulation von etwa 120 Germanistik-Studenten. Als wissenschaftlicher Berater steht dem neugegründeten Lehrstuhl – neben der Bewahrung seiner Budapester Professur – Antal Mádl zur Verfügung. Dies berichtet das 9. *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 1992, das mit der Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes seit 1993 erscheint – zur Zeit unter der Mitherausgeberschaft von Hans-Werner Gottschalk, dem DAAD-Lektor in Szeged.

Eine andere Technische Universität, die in Miskolc, die bereits in den siebziger und achtziger Jahren um eine ökonomische und eine juristische Fakultät erweitert wurde, konnte unlängst durch ein Philologisches Institut verstärkt werden. Man hat vor, dieses Institut zu einer vollwertigen Fakultät auszubauen. Eine bedeutende Phase in der Realisierung dieses Vorhabens war die Errichtung eines Lehrstuhls für deutsche Literatur und eines Lehrstuhls für deutsche Sprache im Jahre 1992. Ihre Hauptaufgabe ist die Ausbildung von Sprachlehrern für Deutsch. Die gegenwärtige Ausbildung in einer einzigen Fachrichtung dauert sechs Semester und soll mit der Zeit auf zehn Semester erweitert

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

werden. Auch die Pädagogischen Hochschulen in Eger, Nyíregyháza, Pécs, Szeged, Székesfehérvár, Szombathely bilden Deutschlehrer für die Primärstufe und für die Nationalitäten-Grundschulen aus.

Wo wurden und wo werden die Dozenten für diese Schulen ausgebildet? Der Engpaß liegt eindeutig in diesem Bereich. Daher ist besonders für die Modernen Philologien und speziell für die Germanistik das neue Programm des Ministeriums für Kultur und Bildungswesen höchst willkommen, das den begabtesten Studenten ermöglicht, in einer dreijährigen postgradualen Ausbildung sich wissenschaftlich zu qualifizieren. Dieses Programm hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem der Graduiertenkollegs in Deutschland. Eine Landesakkreditationskommission bewertet zunächst die einzelnen Programme. Promovieren kann man in nächster Zeit nur an solchen Universitäten, wo ein entsprechendes Programm von der Kommission zugelassen ist. Zur Zeit ist eine Promotion in Germanistik (Literaturwissenschaft oder Sprachwissenschaft) in Budapest und Szeged möglich. 1993 haben in Szeged vier Doktoranden ihr Studium aufgenommen, und jedes Jahr werden neue Stellen ausgeschrieben. Dieses Programm vereinigt wieder Lehre und Forschung – ein Nachwuchs mit solider Ausbildung und Kreativität scheint gesichert zu sein. Damit wird auch der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie immer weniger geographisch definierbar. Der letzte Schritt in diesem Zusammenhang war die Gründung einer „Gesellschaft für ungarische Germanisten“ auf Szegeder Initiative, um für die Lösung der riesigen Aufgaben die besten Kräfte landesweit zusammenzufassen. Es muß aufwärts gehen.

Lehrstuhlinhaber der ungarischen Germanistik (Universitäten)

Budapest: (siehe Mádl, Antal: „Deutsche Sprache und Germanistik in Ungarn zwischen Motivation und Gegenmotivation.“ In: König, Christoph (Hg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa. 1945–1992*. Berlin: de Gruyter, 1995. S. 256–270.)

Kolozsvár (Klausenburg), Gründung: 1872

Hugo Meltzl 1872–1908, Jakob Bleyer 1908–1911, Henrik Schmidt 1911–1920, von 1918/1920 bis 1940: Rumänien, Cluj (Klausenburg), von 1940–1944: Ungarn, Kolozsvár (Klausenburg), 1939–1944: Karl Kurt Klein. Ab 1944 Rumänien (vgl. König, Christoph (Hg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa. 1945–1992*. Berlin: de Gruyter 1995, S. 182)

Debrecen, Gründung: 1912

Henrik Schmidt 1912–1913, Richard Huss 1914–1940, Béla Pukánszky 1941–1950, Unterbrechung, László Országh 1957–1965 (Institut für Germanische Sprachen und Literaturen), Lajos Némedi 1965–1982 (Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur), Sándor Gárdonyi 1982–1990, Tamás Lichtmann 1990–1993, Tamás Lichtmann seit 1994 (Literaturwissenschaft und Institutsvorstand), András Kertész seit 1994 (Sprachwissenschaft).

Szeged ab 1921

Henrik Schmidt 1921–1946, Jenő Koltay-Kastner 1946–1948, Előd Halász 1948–1949, Unterbrechung, Előd Halász 1956–1983, Miklós Salyámosy 1984–1987, Károly Csúri 1987–1991, Péter Bassola 1991–1993, Péter Bassola seit 1993 (Sprachwissenschaft) Árpád Bernáth seit 1993 (Literaturwissenschaft), Károly Csúri seit 1993 (Österreichische Literatur und Kultur).

Pécs (Übersiedlung von Pozsony; deutsch Preßburg, slowakisch Bratislava), dort gegründet 1912, ab 1923

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

Tivadar Thienemann 1923–1940, ab 1934 auch in Budapest, Unterbrechung, János Szabó 1990– 1991, Zoltán Szendi 1990–1993, Zoltán Szendi seit 1994 (Literaturwissenschaft), Katalin Wild seit 1994 (Sprachwissenschaft).

(1994)

Exkurs I: *Studia poetica* – eine Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Semantik literarischer Texte“¹

Nach ursprünglichen Plänen sollten drei Reihen die theoretisch-methodologische Erneuerung der Literaturwissenschaft in Forschung und Lehre an den ungarischen Universitäten fördern. Vorgesehen war eine fremdsprachige Reihe für die Veröffentlichung ungarischer Forschungsergebnisse in der Forschungsrichtung, die von der Szegeder Gruppe verfolgt wurde, sowie für die Herausgabe von Aufsätzen ausländischer Autoren, die in dieser Forschungsrichtung arbeiten, und für die Publikation der Beiträge international besetzter, von der Forschungsgruppe organisierter Konferenzen. Eine zweite, ungarischsprachige Reihe war als Forum für die Auseinandersetzung mit den Vertretern verschiedener Forschungsrichtungen innerhalb Ungarns geplant. Eine dritte Reihe war für Publikationen von Übersetzungen wichtiger fremdsprachiger Texte der neuesten literaturtheoretischen Konzeptionen vor allem für Studenten gedacht. Knappheit der finanziellen Mittel und die universitäre Arbeitsbelastung der Mitglieder der Forschungsgruppe in der Lehre ließen jedoch nicht zu, diesen Plan vollständig zu realisieren. Die zwei Publikationsreihen für Originalbeiträge mußten in eine Reihe integriert werden, und von den geplanten *readers* erschien bislang nur ein einziger Band.² Der Aufbau dieses Bandes, dessen Beiträge 1982/1983 ausgewählt und übersetzt wurden, zeigt den Radius des Interesses der Gruppe: Methodologie, Metrik, Stilistik, Rhetorik, Gattungstheorie, Narra-

¹ Der Aufsatz ist dem Andenken von Zoltán Kanyó, dem ehemaligen Leiter des Lehrstuhls gewidmet.

² Kanyó, Zoltán & Síklaki, István (Hg.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. [Aufsätze zur Literaturwissenschaft] Budapest: Tankönyvkiadó 1988.

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

tivik, Fiktionalität heißen die Kapitelüberschriften. Die ersten beiden Beiträge zu Fragen der Methodologie stammen von Dieter Wunderlich und Georg Schön, die letzten beiden zum Problem der Fiktionalität von Hector-Neri Castañeda und Hans-Heinrich Lieb. Von den bisher erschienenen neun Bänden der Schriftenreihe *Studia poetica* sind fünf fremdsprachig (überwiegend deutsch und englisch, teils auch französisch).

Heft 1 erschien in ungarischer Sprache und wurde dem Problemkreis der literarischen Erzählung gewidmet.³ Frühere Fassungen der Beiträge waren als Vorträge auf einer Konferenz in Szeged im Herbst 1978 vorgetragen worden. Diese wissenschaftliche Konferenz öffnete damals in dreifacher Hinsicht ‚Grenzen‘ – sowohl Staatsgrenzen als auch Grenzen zwischen wissenschaftlichen Schulen und zwischen Disziplinen. Es kamen zum ersten Mal ungarische Wissenschaftler aus Rumänien, Jugoslawien und aus der Tschechoslowakei nach Szeged, die über den Forschungsstand der Narrativik in ihrer Heimat berichteten. Aber auch innere Grenzen der Forschungsrichtungen wurden aufgemacht: Von einer marxistisch-leninistisch geprägten Schule abgesehen waren fast alle ungarischen Werkstätten der Literaturtheorie auf der Konferenz vertreten. Und auch Grenzen zwischen den Disziplinen wurden durchbrochen: Neben den Literaturwissenschaftlern traten einige Semiotiker (Logiker, Sprachwissenschaftler, Folkloristen) mit Vorträgen und Diskussionsbeiträgen auf. Die Hauptbeiträge der Szegeder Gruppe dienten dem erstmaligen Versuch in Ungarn, die literaturtheoretische Relevanz einer Semantiktheorie auf der Basis der Theorie ‚Möglicher Welten‘ aufzuzeigen. Ihr Ausgangspunkt war dabei nicht

³ Kanyó, Zoltán (Hg.): *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései*. [Zur Theorie der literarischen Erzählung] Szeged: JATE 1980, p. 373.

EXKURS I: „STUDIA POETICA” – EINE SCHRIFTENREIHE

eine bestimmte ausländische literaturtheoretische Forschungsrichtung, sondern Forschungen in der Modallogik, die Neubewertung der aristotelischen Tradition und der Rückgriff auf die literaturtheoretischen Diskussionen in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der thematische Schwerpunkt von dem in deutscher und englischer Sprache verfaßten *Heft 2* war dementsprechend Literatursemantik und eine Theorie der ‘Möglichen Welten’.⁴ In die theoretischen Diskussionen wurden M. J. Cresswell und L. Doležel einbezogen, die in je einem Beitrag ihre Ansichten über ‘Mögliche Welten’ bzw. über die Verwendung der Semiotik der ‘Möglichen Welten’ in der Analyse literarischer Texte dargelegt haben. Zwei größere Arbeiten von Károly Csúri und Árpád Bernáth versuchten, den realisierbaren Erkenntnisgewinn für literaturgeschichtliche Fragestellungen durch die Anwendung ihrer Methode zu zeigen. Károly Csúri untersucht die Erzählung *Die Frau ohne Schatten* von Hugo von Hofmannstahl. Árpád Bernáth fragt nach den Prinzipien, mit deren Hilfe die Handlungsmodelle aller möglichen ‘Böll-Romane’ aufzubauen sind. Als Kontrolle dienen dabei die ersten zwei veröffentlichten größeren Erzählwerke (*Der Zug war pünktlich* und *Wo warst du, Adam?*). Gábor Bonyhai, der in den 60er Jahren zuerst als Kommilitone und später als Kollege eng mit den Mitgliedern der Forschungsgruppe zusammengearbeitet hat, entwickelte in einer Studie „Wertsprache” strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Sprachsystemen und Wertsystemen.

⁴ Csúri, Károly (Hg.): *Literary semantics and possible worlds – Literatursemantik und mögliche Welten*. Szeged: JATE 1980, p. 344.

Heft 3 der Reihe setzt die Thematik des zweiten Heftes unter dem Schwerpunkt 'Semantik der Erzählung' fort.⁵ Die Fortsetzung ist im Falle von Bernáth wortwörtlich zu verstehen: der zweite Teil seiner längeren Böll-Untersuchung wird in diesem Heft abgedruckt. Károly Csúri führt zur Demonstration der literaturgeschichtlichen Fruchtbarkeit der neuen theoretischen Ansätze eine Modell-Analyse der Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* von Wolfgang Borchert durch. Dazu gesellt sich eine stilistische Untersuchung von Ewald Lang über die Sprache Edgar Wibeaus, des Helden des Plenzdorf-Romans *Die neuen Leiden des jungen W.* Neben theoretischen Aufsätzen von ungarischen Wissenschaftlern mit eigenen Schwerpunkten und theoretischen Wurzeln in der Narrativik (Mihály Szegedy-Maszák, Universitäten Szeged/Budapest, mit Bezug auf französische und amerikanische Schulen, Gyula Király, Universität Budapest mit Bezug auf den Russischen Formalismus) und einem Forschungsbericht über Tendenzen in der norwegischen Literaturwissenschaft von András Masát wurden in diesem Heft einige grundlegende theoretische Arbeiten von Zoltán Kanyó veröffentlicht. In zwei Aufsätzen beschäftigt er sich mit dem Fiktionalitätsproblem in der Philosophie von Meinong und in der analytischen Philosophie. Einen Vorgeschmack von der Thematik des folgenden Heftes bietet sein dritter Beitrag. Er behandelt die sprachwissenschaftlichen und logischen Bedingungen der Abbildung der Sprichwortstruktur.

Heft 4 ist fast ganz dem Problemkreis der 'Einfachen Formen' gewidmet.⁶ G. L. Permyakov und N. V. Barabanova liefern drei Beiträge über die Möglichkeit der logischen Analyse von

⁵ Kanyó, Zoltán (Hg.): *Studies in the semantics of narrative – Beiträge zur Semantik der Erzählung*. Szeged: JATE 1980, p. 461.

⁶ Kanyó, Zoltán (Hg.): *Simple forms – Einfache Formen*. Szeged: JATE 1982, p. 356.

russischen Rätseln. Die Originalbeiträge wurden von dem Szegeder Sprachwissenschaftler Károly Fábricz ins Englische übersetzt. Dazu kommt ein Versuch des Kanyó-Schülers László Tarnay, die ‘Einfache Form Rätsel’ auf spieltheoretischer Basis zu analysieren. András Kertész von der Universität Debrecen, ein Generationsgenosse von Tarnay, wählt auch eine ‘Einfache Form’, nämlich den ‘Witz’, zum Thema und denkt über die Grundlagenprobleme seiner Theorie nach. Zwei Mathematiker aus Szeged erwogen die Möglichkeit, mathematische Mittel (Computer) und Theorien (*evaluation theory*) in die literaturtheoretische Forschung einzubeziehen. In seinem einführenden großen Aufsatz versucht Zoltán Kanyó, die strukturelle Stellung der ‘Einfachen Formen’ innerhalb einer Gattungs- bzw. Textsortentheorie für die Forschung zu klären. Dabei geht er über den Entwurf von André Jolles weit hinaus, indem er die Frage der ‘Einfachen Formen’ in einem logisch-semiotisch begründeten kommunikationstheoretischen Rahmen behandelt.

Die Beiträge im *Heft 5* konzentrieren sich (in englischer und deutscher Sprache) auf die Frage der Fiktionalität.⁷ László Tarnay und Gisa Rauh behandeln die Fiktionalität im sprachwissenschaftlichen Rahmen. Tarnay führt eine semantische Analyse des Verbs *pretend* durch und untersucht die mit ihm als Prädikat gebildeten Sätze als Paradigma für fiktionale Aussagen. Rauhs Gegenstand ist die Beschreibung von Aussagen über Gedanken und Gefühle eines Nicht-Ichs. Sie fragt nach der produktivsten semantischen Theorie für die Erklärung von Fiktionalität im Sprachgebrauch. Anita Steube wählt die intensionale Semantik für die Darstellung der Ausdrucksmöglichkeiten von zeitlichen Relationen – und zwar sowohl in der nichtliterarischen als auch

⁷ Kanyó, Zoltán (Hg.): *Fictionality*. Szeged: JATE 1984, p. 418.

in der literarischen Verwendung der Zeitformen. In diesem Rahmen setzt sie sich mit der literarischen Tempus-Theorie von Käte Hamburger auseinander. Wie die intensionale Semantik in der Narrativik verwendet werden kann, zeigt Lubomir Doležal anhand von Franz Kafkas Roman *Das Schloß*. Hans-Heinrich Liebs Arbeit verbindet ebenfalls sprachwissenschaftliche Thematik mit literaturwissenschaftlicher. Er analysiert – wie Tarnay – Sätze mit Prädikaten von der Bedeutung „fingieren“, „vortäuschen“ bzw. Sätze, in denen Eigennamen vorkommen. Dabei geht es ihm darum, eine „sprecherfreie“ und eine „sprechersensitive“ Referenz auszumachen. Literaturwissenschaftliche Relevanz erhält diese Unterscheidung, wenn er den Sprecher in literarischen Erzählungen als „Narrator“ festlegt. Árpád Bernáth stellt die Frage: Fallen die allgemeine Erzähltheorie und die Theorie der literarischen Erzählung zusammen? Seine Antwort ist verneinend. Es gibt ihm zufolge einen wesentlichen Unterschied zwischen der Erzählsituation als „realer“ Kommunikationssituation und der „vorgetäuschten“ Erzählsituation. Der Narrator ist in dem zweiten Fall keine notwendige Konstituente der Situation – die Realisationsmöglichkeiten seiner Funktion reichen von der mehr oder weniger vollkommenen Imitation eines tatsächlichen Narrators bis zu seiner völligen „Abwesenheit“. Jerzy Pelz stellt bei der Behandlung der Fiktionalität eine häufige Vermengung von verschiedenen Problembereichen fest. Er möchte die Frage des ontologischen Status der Entitäten („fictitiousness“) und die referentielle Funktion der Aussagen („fictionality“) klar voneinander getrennt sehen. Er versucht eine nähere Bestimmung der möglichen Klassen in beiden Bereichen nach den Kriterien „absolut“/„relativ“ und „Gegenstände“/„Ereignisse“ zu geben, die er dann unter dem Aspekt der Zeit „Vergangenheit-Gegenwart“/„Zukunft“ und unter dem

Aspekt der Modalitäten „Möglichkeit“/„Unmöglichkeit“ noch weiter verfeinert.

John Wood hat Referenz, Folgerung und Wahrheit in fiktionalen Texten zum Thema. Sein Aufsatz ist eine Antwort auf die kritische Aufnahme seines Buches *The Logic of Fiction*. Er verteidigt seinen Standpunkt und lehnt einmal mehr die Auffassungen der Meinongianer und die 'Mögliche Welten'-Theorien ab. Für die Auflösung von semantischen Paradoxien schlägt er die Einbeziehung des pragmatischen Aspekts vor.

Auch Zoltán Kanyó betont die Unerläßlichkeit der pragmatischen Komponenten bei der Behandlung der Frage der Fiktionalität. Sein Aufsatz stellt eine Phase aus der Geschichte des Fiktionalitätsproblems dar. Im Zentrum seiner Ausführungen stehen die Ansichten von Bertrand Russell. Bei der Analyse der inneren Entwicklung der Russellschen Theorie von einem mehr oder weniger verdeckten Realismus zu einem mehr oder weniger reinen Nominalismus hin kritisiert Kanyó die durchgehend ahistorische Auffassung der möglichen Kommunikationssituationen. Sie sind jedoch nach Kanyó auch pragmatisch, durch ständig sich ändernde Konventionen des Kommunikationsspieles determiniert. Für die Behandlung der Fiktionalität ist zum Beispiel die Mitberücksichtigung der Konventionen, die mit dem Glauben zusammenhängen, erforderlich.

Diesem Aspekt wird in den Arbeiten von Thomas Pavel und Antal Bókay (Universität Pécs) Rechnung getragen. Thomas Pavel wählt fiktionale, nicht-literarische Handlungen zu seinem Ausgangspunkt (zum Beispiel Riten) und versucht, ihr Verhältnis zu Handlungen in der aktuellen Welt zu klären. Von hier aus definiert er die unterschiedlichen Bedingungen für die Sprechhandlungen in verschiedenen literarischen Gattungen. Das Ergebnis ist eine Klassifikation der 'Möglichen Welten' nach unterschiedlichem ontologischen Status und die Bestimmung ihres

Verhältnisses zueinander. Antal Bókay behandelt die Frage der Interpretation narrativer literarischer Werke. Interpretation ist nach ihm eine Explikation des Text-Leser-Verhältnisses unter zwei Aspekten. Die Aufdeckung der narrativen Textorganisationsprozesse und die Bedingungen der Kommunikation von handlungsorientierenden Vorlagen sollen aufeinander bezogen werden. In diesem Zusammenhang werden die Arbeiten von van Dijk bzw. Rummelhart reflektiert.

Károly Csúri erarbeitet in einer englischsprachigen Variante seines Aufsatzes von *Heft 3* den Unterschied zwischen der Behandlung der 'Möglichen Welten' in der logischen Semantik und in der Literaturtheorie. Was die letztere betrifft, schließt er sich dem Entwurf von Bernáth an. Eine gemeinsame Arbeit der beiden Autoren versucht, die Auswirkung dieses Standpunkts auf die Beantwortung einiger klassischer Fragen der Literaturtheorie zu ermitteln.

Heft 6 bietet sowohl thematisch als auch methodologisch wieder ein breites Spektrum.⁸ Die Beiträge in ungarischer Sprache reflektieren die großen narrativen Werke und bestimmenden Stilrichtungen der europäischen und amerikanischen Literatur. Ihre Untersuchungsmethoden reichen von der russischen formalen Schule und von den kognitiven Modellen der amerikanischen Folklore-Forschung bis zur Verwendung von Textsortentypologien.

Heft 7 führt die Problematik der 'Einfachen Formen' fort: diesmal mit ungarischen Autoren in ungarischer Sprache.⁹ Es werden theoretische Fragen reflektiert und Texte von unter-

⁸ Bernáth, Árpád & Csúri, Károly (Hg.): *Az elbeszélés értelmezésének stratégiái*. [Strategien für die Auslegung narrativer Texte] Szeged: JATE 1985, p. 343.

⁹ Bernáth, Árpád & Csúri, Károly (Hg.): *Az egyszerű formák szemiotikája*. [Semiotik der einfachen Form] Szeged: JATE 1985, p. 229.

schiedlichem Status (alte und neue orale Dichtung, alte und moderne Literatur, Sprachspiele von Kindern und Erwachsenen etc.) analysiert.

Heft 8 bringt wieder Beiträge in englischer, französischer und deutscher Sprache – und zwar über „Textelemente und Textformen”.¹⁰ Neben den ungarischen Verfassern aus Szeged (Enikő Bollobás), Pécs (Árpád Vigh), Debrecen (András Kertész, Piroška Kocsány, Judit Molnár) und Nyitra/Nitra – Tschechoslowakei – (Tibor Zsilka) sind in diesem Heft französische Autoren (Michel Charolles, Besançon; Michel Murat, Strasbourg) sowie holländische Wissenschaftler (Leo H. Hoek und Henk Kars, Amsterdam) vertreten. Alle Aufsätze behandeln – im weitesten Sinne – stilistische Themen. Bollobás und Murat wenden sich Problemen zu, die auch die bis dahin vernachlässigte Gattung der Lyrik berühren. Bollobás untersucht Aspekte einer Metriktheorie, in deren Brennpunkt nicht die gebundenen Formen stehen. Der Aufsatz von Murat kann als eine Verallgemeinerung der speziellen Fragen der Metrik aufgefaßt werden: er beschäftigt sich mit der Erklärung von formalen Äquivalenzen. Theoretisch greift er auf die Definition der poetischen Funktion der Sprache von Jakobson zurück und illustriert seine Feststellungen mit Versen von Rimbaud. Auch Kars geht vom Bühler-Jakobson-Modell der sprachlichen Funktionen aus. Sein Bezugsfeld ist aber die Prosa, die Textsorte ‘Portrait’, veranschaulicht mit Marivaux-Texten. Hoek schließt an die Arbeit von Kars an, indem er sich auch mit einem Produkt einer möglichen Segmentation von narrativen Texten beschäftigt. Bei ihm geht es aber nicht um das Portrait, sondern um den ‘Anfang’. Zu einer Typo-

¹⁰ Kocsány, Piroška & Vigh, Árpád (Hg.): *Elements and Forms of Text – Textelemente und Textformen – Éléments de texte, formes de texte*. Szeged: JATE 1985, p. 246.

logie des Anfangs analysiert er die entsprechenden Segmente von 299 Maupassant-Erzählungen. Die Beiträge aus Debrecen behandeln die Struktur einer Sprechweise im Rahmen einer deontischen Logik (Kertész: die Ironie), eine 'Einfache Form' in einem textlinguistischen Rahmen (Kocsány: die Spruchweisheit) und ein berühmtes Gedicht der kanadischen Dichtung unter sprachwissenschaftlichem und stilistischem Aspekt (Molnár: *From the Hazel Bough* von Alfred Earle Birney). Von den verschiedenen Tropen, die bei Judit Molnár untersucht werden, steht der „Vergleich“ im Zentrum der Arbeit von Vigh. Vigh kommt zu der Erkenntnis, daß „Vergleich“ und „Beispiel“ einen gemeinsamen Bereich haben können. Dieser Bereich zeichnet sich durch eine logische Struktur aus, die zugleich die Kern- (oder Ur-)Struktur der epischen Werke ist.

Heft 9 ist wieder ungarischsprachig: es fragt nach dem logischen Ort der Text(welt)erklärungen im System der Literaturwissenschaft.¹¹ Ein neuer Aspekt war bei der Zusammenstellung der Beiträge die Einbeziehung der schulischen und universitären Behandlung der Texte: Was kann eine bestimmte Art der Interpretation den Schülern und Studenten vermitteln?

(1992)

¹¹ Bernáth, Árpád (Hg.): *A műértelmezés helye az irodalomtudományban*. [Die Stellung der Werkinterpretation im System der Literaturwissenschaft] Szeged: JATE 1990, p. 301.

Strukturalismus in Ungarn

1. Kurzer Abriß der Geschichte der strukturalistischen Literaturwissenschaft in Ungarn

1962 hielt Előd Halász in Budapest, auf einer internationalen Konferenz von ost- und mitteleuropäischen Literaturwissenschaftlern einen Vortrag in deutscher Sprache mit dem Titel: *Romanmodelle und vergleichende Literaturwissenschaft*.¹ Ein Jahr darauf verteidigte er an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften seine in ungarischer Sprache verfaßte Dissertation über Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Seiner Untersuchung lag das Verfahren zugrunde, das er auf der Budapester Konferenz dargelegt hatte.

Ich betrachte die literaturtheoretischen Ausführungen und die Romananalyse von Halász als die ersten Arbeiten in Ungarn, die eindeutig 'strukturalistisch' waren, womit auch die Tatsache zu erklären ist, daß die Universität Szeged, an der Előd Halász zu dieser Zeit eine Professur für Germanistik innehatte, eines der beiden Zentren des ungarischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus wurde.

In den nächsten Jahren erschienen in Ungarn immer mehr Arbeiten, die ganz neuartige, sehr oft verblüffende oder gar befremdende Methoden für die Analyse literarischer Werke vorschlugen oder vorführten. Der Literaturwissenschaftler Imre Bata leitete zum Beispiel den Aufbau eines Gedichts von Sándor Weöres von mathematischen Gleichnissen ab. Der Sprachwissenschaftler und Rhetoriker Iván Fónagy schlug Quantifikationsver-

¹ Halász, Előd: *Romanmodelle und vergleichende Literaturwissenschaft*. In: *Acta Litteraria*. Tomus V. Conférence de Littérature comparée. Budapest, 26–29 octobre 1962. Budapest: Akadémiai Kiadó 1962, S. 213–223.

fahren für Erzählwerke vor.² Man nahm diese und andere Verfahren und ihre Ergebnisse kritisch auf. Es entstanden lebhafte Diskussionen, in denen oft weitere, für die ungarische literaturwissenschaftliche Praxis neue Verfahren erprobt wurden. Man bemühte sich um feinere Differenzierungen durch die Einführung neuer Termini, suchte für sie einen geeigneten theoretischen Rahmen und erforschte intensiv die literaturtheoretischen Strömungen des 20. Jahrhunderts.

Das Gemeinsame dieser Bestrebungen war der Anspruch auf eine Wissenschaftlichkeit in einem 'naturwissenschaftlichen' oder gar 'mathematischen' Sinne. Eine zentrale Rolle spielten bei der Einlösung dieses Anspruchs die Ausdrücke 'Quantifikation' und 'Struktur'.

Die meisten dieser Arbeiten wurden in einem neuen, 1963 gegründeten Organ für Literaturwissenschaft – und insbesondere für Literaturtheorie – veröffentlicht. Noch nie erhielt die Literaturtheorie in einer ungarischen Zeitschrift ein solches Gewicht. Sie hieß *Kritika* [Kritik], ihre Herausgeber und die meisten ihrer Mitarbeiter arbeiteten im Budapester Institut für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. So entstand das zweite Zentrum des ungarischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus.

1968 war das Jahr, in dem die Schüler von Előd Halász und – hier muß ich einen neuen, für die Geschichte unseres Gegenstandes wichtigen Namen einführen – die Schüler und Kollegen von Elemér Hankiss in Budapest unter der Schirmherrschaft des marxistischen Literaturwissenschaftlers und Mitgliedes der Akademie, Miklós Szabolcsi, eine Konferenz über *Formbildende*

² Vgl. noch: Fónagy, Iván: „Der Ausdruck als Inhalt.“ In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1965, S. 243–274.

*Prinzipien im literarischen Kunstwerk*³ abhielten. Hankiss, der in der Abteilung für Literaturtheorie im Budapester Institut für Literaturwissenschaft arbeitete, hatte als Anglist eine Teilzeitdozentur in Szeged, und so wurden durch seine Person und durch seine organisatorische Tätigkeit die beiden 'Zentren' verbunden. 1968 war auch das Jahr, in dem eine referierende Zeitschrift des Instituts für Literaturwissenschaft, *Helikon*, ein ganzes Heft dem Thema des Strukturalismus widmete.⁴ Auch in den Überschriften der Beiträge in der Zeitschrift *Kritika*, aber nicht mehr nur dort, erschienen zu dieser Zeit auffällig oft die Varianten des Ausdrucks 'Strukturalismus'. Ich gebe einige Beispiele: *Werkanalyse, Strukturalismus, sprachliche Struktur* (János S. Petőfi), *Strukturalismus und Marxismus* (Pál Miklós), *Zur Frage der strukturalistischen Werkanalyse* (András Martinkó), *Gegen das Phantom des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus* (Endre Bojtár), *Über die Grenzen des Strukturalismus* (János Kis – György Bence), *Über Strukturalismus und Marxismus* (Pál Miklós), *Was ist der Strukturalismus?* (János Kelemen) etc.⁵

³ Hankiss, Elemér (Hg.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. [Formbildende Prinzipien im literarischen Kunstwerk] Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, S. 652.

⁴ *A Strukturalizmusról* [Über den Strukturalismus] In: *Helikon* 1968. H. 1. S. 180.

⁵ Petőfi, S. János: *Műelemzés, strukturalizmus, nyelvi struktúra*. [Werkanalyse, Strukturalismus, sprachliche Struktur] In: *Kritika* 1968. H. 6. S. 19–28.; Miklós, Pál: *Strukturalizmus és marxizmus*. [Strukturalismus und Marxismus] In: *Társadalmi Szemle* 1968. H. 5. S. 111–114.; Martinkó, András: *A strukturalista műelemzés kérdéséhez*. [Zur Frage der strukturalistischen Werkanalyse] In: *Kritika* 1969. H. 8. S. 11–20.; Bojtár, Endre: *Az irodalomtudományi strukturalizmus fantomja ellen*. [Gegen das Phantom des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus] In: *Kritika* 1969. H. 9. S. 26–28.; Kis, János & Bence, György: *A strukturalizmus határai*. [Über die Grenzen des Strukturalismus] In: *Kritika* 1969. H. 9. S. 28–34 und H. 10. 34–37.; Kelemen, János: *Mi a strukturalizmus?* [Was ist der Strukturalismus?] Budapest: Kossuth Kiadó 1969.

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

1970 wurde die Budapester Konferenz von 1968 in Szeged fortgesetzt, wo praktisch die gleichen Teilnehmer wieder einmal drei Tage lang über *Neue Methoden der Novellenanalyse*⁶ diskutierten. Die Vorträge der beiden Konferenzen wurden von Elemér Hankiss 1971 beim Akademie-Verlag Budapest herausgegeben, und noch im selben Jahr kam auch eine von ihm ausgewählte und von den Mitarbeitern des Instituts übersetzte zweibändige Sammlung von Aufsätzen amerikanischer, belgischer, bulgarischer, deutscher, englischer, französischer, russischer, Schweizer und tschechischer Wissenschaftler zum Strukturalismus auf den Gebieten der Sprachwissenschaft, der Psychologie, der Soziologie, der Anthropologie, der Ethnographie, der Werbung, der Presse und vor allem – einer der Bände befaßte sich ganz mit diesem Themenkreis – der Literaturwissenschaft. Im folgenden Jahr kam ein Band heraus mit Interpretationen von János Arany-Gedichten.⁷ Das war der Höhepunkt und fast auch das Ende einer Epoche, in der eine relativ große Zahl von Vertretern verschiedener Generationen für die Erneuerung der Literaturtheorie im Zeichen strukturalistischer Vorstellungen relativ eng zusammenarbeiteten.

Előd Halász hörte nämlich bereits 1964 mit den theoretischen Forschungen auf, und 1970, auf der Szegeder Konferenz, wo er formell als Gastgeber fungierte, wandte er sich offen gegen seine Schüler und gegen Elemér Hankiss. Er unternahm in der nächsten Zeit alles, um Arbeiten auf diesem Gebiet zu verhindern.

⁶ Hankiss, Elemér (Hg.): *A novellaelemzés új módszerei*. [Neue Methoden der Novellenanalyse] Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, S. 335.

⁷ Németh, G. Béla (Hg.): *Az el nem ért bizonyosság*. [Unerreichte Gewißheit] Budapest: Akadémiai Kiadó 1972.

Elemér Hankiss verließ Szeged, später auch das Institut für Literaturwissenschaft und den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft: sein Interesse galt immer mehr einem Wissenschaftszweig, den er auch heute noch erforscht, der Soziologie.

Die Herausgeber der Zeitschrift *Kritika* wurden 1972 entfernt, und das Profil der Zeitschrift wurde unter einem neuen, 'offensiv-marxistischen' Herausgeberteam (Chefherausgeber Pál Pándi) grundlegend verändert. Die erste große Attacke im angekündigten Kampf gegen 'Aufweichler' der marxistischen Philosophie und Anfechter der Hegemonie dieser Philosophie in Ungarn galt dem Strukturalismus. In einer von den Herausgebern ausgelösten Diskussion kamen zwar noch einmal Mitarbeiter des Instituts für Literaturwissenschaft zu Wort, aber nur um die Formulierung eines 'offiziösen' Standpunktes zu ermöglichen und der Weiterführung der strukturalistischen Forschungen einen Riegel vorzuschieben. Dieser Standpunkt fand später, 1977, im Vorwort zu einer Auswahl von Aufsätzen zur Strukturalismusdebatte die folgende Abfassung:

„Die westliche Modewelle der strukturalistisch genannten Strömungen ist seit geraumer Zeit abgeflaut und das Interesse, das ihr in Ungarn entgegenschlug, ist gleichfalls zurückgegangen: andere Diskussionen ziehen die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler auf sich. Die Attitüde der unkritischen Faszination und die der starren Abweisung waren auch in diesem Falle eher die Ausnahmen. Eine große Mehrheit der an der Diskussion beteiligten Experten näherte sich dem 'Strukturalismus' von Anfang an mit dem Anspruch auf eine kritische Adaptation, auf eine sorgsam abgewogene marxistische Synthese. Wir sind der Meinung, daß diese Annäherungen nicht unfruchtbar blieben, die ungarische marxistische Literatur-

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

wissenschaft und Ästhetik kamen aus den Auseinandersetzungen mit dem Strukturalismus gestärkt, mit neuen Aspekten und Verfahren der Analyse bereichert heraus.”⁸

Nachdem die Szegeder Gruppe sich nach vielen schwierigen Jahren eine begrenzte Unabhängigkeit von Előd Halász erkämpft hatte, begann sie 1980 eine Schriftenreihe unter dem Titel *Studia poetica* herauszugeben und versuchte die früheren Ansätze vor allem im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Theorie der ‘möglichen Welten’ auszuarbeiten. Ein großer Verlust der Szegeder Gruppe war der frühe Tod von Zoltán Kanyó im Jahre 1985, der besonders auf dem Gebiet der ‘einfachen Formen’ und der Fiktionalität bedeutende Ergebnisse erzielt hatte.⁹ Die Schwierigkeiten an der Universität Szeged und die Schwerpunktverschiebungen in der Arbeit des Akademie-Instituts in Budapest erschwerten indes die Zusammenarbeit, auch wenn einige Mitglieder der Szegeder Gruppe im Laufe der Zeit in Budapest eine Anstellung fanden: Gábor Bonyhai und Ferenc Odorics im Institut für Literaturwissenschaft, András Masát und Magdolna Orosz an der Universität ELTE (Institut für Germanistik). Ein großer Teil der neueren ungarischen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen hat die Ergebnisse der intensiven

⁸ Szerdahelyi, István: *Előszó*. [Vorwort] In: Szerdahelyi, István (Hg.): *A strukturalizmus-vita. Dokumentumgyűjtemény*. [Dokumente der Strukturalismus-Debatte] Bd. I-II. Budapest: Akadémiai Kiadó 1977, S. 277 und 163. (Opus. Irodalomelméleti tanulmányok 1.) [Das Zitat wurde vom Verfasser übersetzt.]

⁹ Csúri, Károly: „Ein Präzedenzfall für die Internationalisierung der Wissenschaften: Zur semiotischen Literaturtheorie von Zoltán Kanyó.” In: Danneberg, Lutz & Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems*. (1950–1990.) Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996, S. 403–424.

theoretischen Auseinandersetzungen um den Strukturalismus von 1962 bis 1972 in den siebziger und achtziger Jahren jedoch absorbiert und immer mehr 'selbstverständlich', ohne lange theoretische Rechtfertigungen, verwendet. Ein neuer Band der theoretischen Bemühungen, der 1992 von gegenwärtigen und früheren Mitarbeitern des Budapester Instituts veröffentlicht wurde, trägt bezeichnenderweise den Titel: *Nach dem Strukturalismus*.¹⁰

2. Der politische Hintergrund

Dieser kurzer Abriß der äußeren Geschichte der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit strukturalistischen Ideen in Ungarn bliebe sicherlich vordergründig, würden wir nicht eingehender auf den politisch-ideologischen Rahmen Bezug nehmen, in dem sie sich entwickelte und – zumindest als programmatische Diskussion – versandete. Denn die Eckdaten der Herausbildung des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus in Ungarn – 1962 und 1972 – sind zugleich Eckdaten der politischen Geschichte in Ungarn. Das Initialjahr 1962 war nach dem Aufstand von 1956 – im offiziellen Sprachgebrauch – zugleich das Ende des 'Konsolidierungsprozesses', war das Jahr der Befestigung der Macht der 'revolutionären Arbeiter- und Bauern-Regierung' von János Kádár. Das Schlußjahr 1972 war zugleich das Jahr, in dem das Einfrieren der 1964 angelaufenen wirtschaftlichen Reformen begann, und das war auch mit einer Verhärtung der Kulturpolitik verbunden. Und es ist ganz bestimmt kein Zufall, daß der Höhepunkt der Diskussion um

¹⁰ Szili, József (Hg): *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. [Nach dem Strukturalismus. Wert, Vers, Wirkung, Geschichte, Sprache in der Literaturtheorie] Budapest: Akadémiai Kiadó 1992, S. 346.

kein Zufall, daß der Höhepunkt der Diskussion um den Strukturalismus auf die Jahre 1968 und 1969 fiel – wobei zu bedenken ist, daß 1968 im ungarischen Kontext viel mehr das Jahr des Prager Frühlings als das Jahr der Unruhen der Pariser Studenten war.

Die 'Konsolidierung' der gesellschaftlichen Verhältnisse in Ungarn war praktisch jedoch nichts anderes als das Ende der Terrorwelle einer in jeder Hinsicht von der Sowjetunion abhängigen Regierung. Konsolidierung war jedoch das Gebot der politischen Stunde: ein Versuch, der für die 'Realpolitiker', die in unserer geographischen Region der Sowjetunion eine unbeschränkte Macht einräumten, das Ziel hatte, auf einer möglichst breiten gesellschaftlichen Basis das stalinistische System durch nach und nach eingeführte Reformmaßnahmen lebensfähig zu machen. Konsolidierung war für die 'Oppositionellen' ein Versuch, die Zielsetzungen der Revolution von 1956 im Rahmen einer sowjetischen Weltpolitik der 'friedlichen Koexistenz' auf Umwegen von Reformen zu erreichen und sich zu gegebener Zeit vom 'Reich des Bösen' loszulösen.

Im Bereich der Ideologie war der gemeinsame Gegner für beide Parteien der 'Stalinismus'. Ihn galt es zu überwinden, und zwar – nach offiziellen Verlautbarungen – durch die Restitution des unverfälschten Marxismus-Leninismus, denn er allein sei der Garant für eine krisenfreie Entwicklung der Gesellschaft. Auf einer abstrakten Ebene konnte der Gegensatz zwischen Stalinismus und Marxismus-Leninismus für die offizielle Selbstdarstellung durch das Begriffspaar 'Voluntarismus' (hier im Sinne von Willkür) bzw. 'Wissenschaftlichkeit' charakterisiert werden.

In dieser Situation eröffnete sich in Ungarn durch mehrere Umstände ein relativ freier Raum für rationalistische Konzepte und Theoreme im Bereich der Gesellschaftswissenschaften, und

insbesondere auch für die Entwicklung der Literaturtheorie und -kritik:

(1) Zur Bewertung der aktuellen Situation gehörte auch die Korrektur der früheren 'voluntaristischen' Ansicht, wonach die ungarische Gesellschaft ideologisch bereits homogen wäre. Der Anspruch auf Alleinherrschaft des Marxismus-Leninismus wurde nach 1956 notgedrungen auf die Hegemonie dieser Philosophie reduziert.

(2) Die angestrebte allumfassende Aufhebung des 'Voluntarismus' stieß auf dem speziellen Gebiet der Literatur(kritik) auf besondere Schwierigkeiten. Um jenen Grad der Wissenschaftlichkeit zu erreichen, den Marx in seinem *Kapital* als erreicht sah, sollten Untersuchungsergebnisse im Bereich der Literaturwissenschaft mit den Maßstäben der Naturwissenschaft gemessen werden. Wir dürfen nicht vergessen, daß Karl Marx in seinem Vorwort zum *Kapital* schrieb, er wolle das „Naturgesetz“ der Bewegung einer Gesellschaft darstellen.¹¹ Von hier aus ist es auch zu verstehen, warum für Lenin der Empiriokritizismus von Richard Avenarius und Ernst Mach eine Herausforderung war.¹²

(3) Es gibt keine genuin marxistisch-leninistische Literaturtheorie, die hätte restituiert werden können. Der führende ungarische marxistische Literaturtheoretiker, Georg Lukács, war in den 50er Jahren in den Hintergrund gedrängt. Das politische

¹¹ Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Bd. 1. Hg. v. Friedrich Engels. 6. Aufl. Hamburg: Otto Meissners Verlag 1909, S. VIII. Hier sei vermerkt, daß für viele Wissenschaftler Marx einer der ersten Strukturalisten im Bereich der politischen Ökonomie war. Vgl. Sebag, Lucien: *Marxismus und Strukturalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967; Althusser, Louis: *Für Marx*. 1968. [dt. 1974]; Schmidt, Alfred: *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*. München: Hanser 1971.

¹² Lenin, Wladimir I.: *Materializm i empiriokriticizm*. [Materialismus und Empiriokritizismus] Moskau: 1909.

Hauptfeld beherrschte zu dieser Zeit ein Schematismus im Zeichen des 'sozialistischen Realismus'. Eine einfache Rückkehr zu Lukács war jedoch nicht mehr möglich; er selbst machte sowohl theoretisch als auch politisch eine Umwandlung durch, die ihn für die politischen 'Realisten' unberechenbar erscheinen ließ, die für die 'Oppositionellen' jedoch nicht weit genug gegangen ist. Letztere stimmten eher mit seinen Kritikern überein, die ihm eine Unterschätzung der Form (Bertolt Brecht) oder eine zu enge Auffassung des literarischen Realismus (Roger Garaudy, Ernst Fischer) vorgeworfen haben.¹³

(4) Die vorherrschende literaturtheoretische Strömung war in Ungarn bis 1949 die geistesgeschichtliche Schule. Sie fand in der Literaturgeschichtsschreibung auch nach 1949 ihre Anhänger, freilich mit marxistischer 'Umstülpung'. Die offizielle Kulturpolitik konnte also die Aneignungsversuche der strukturalistischen Auffassungen nicht als restaurative Bestrebungen abstempeln.

(5) Die wissenschaftlich-technische Revolution und die damit verbundene 'Umstrukturierung' in vielen Bereichen der Gesellschaft waren in den 60er Jahren in aller Munde.

Die Erneuerung der Literaturwissenschaft ging in Ungarn also im Zeichen der 'Verwissenschaftlichung' voran, in einem Zeichen, das sowohl für die 'Realisten' als auch für eine große Gruppe der 'Oppositionellen' in der Literaturwissenschaft als annehmbar oder sogar als erforderlich betrachtet wurde.

¹³ Dieser Umstand führte dazu, daß die Lukács-Schüler eine eigene Gruppe gebildet haben. Unter ihnen gab es in der fraglichen Zeit fast keinen, der mit den „Strukturalisten“ sympathisiert hätte, aber es gab mehrere, die gegen den Strukturalismus auftraten (so z.B. István Hermann) oder sich neutral bis gleichgültig verhielten.

Der Streit ging sowohl zwischen den beiden Gruppen als auch unter den 'Oppositionellen' um die Frage, welchen Kriterien eine Wissenschaft über die Literatur entsprechen soll.

3. Strukturalismus als Adaptation verschiedener Schulen der europäischen und amerikanischen Literaturwissenschaft

Ich kann hier nicht ausführlich die Diskussionen in der Strukturalismus-Debatte referieren. Es gilt jedoch festzuhalten, daß sie nicht von den französischen Forschungen (Claude Lévi-Strauss und Michel Foucault) ausgegangen sind. Előd Halász kam aus der geistigen Schule von Oskar Walzel und Heinrich Wölfflin¹⁴ und studierte unter anderem Tomašewskij (*Teorija Literaturi*, 1931) und Weston (*Form in Literature*). Seine Romanmodelle gehen unmittelbar auf Günther Müllers 'morphologische' Theorien und auf ihre Weiterentwicklung durch seine Schüler zurück.¹⁵ Ein Modell von intersubjektiver Gültigkeit ergibt demnach die Darstellung des Verlaufs der Fabelkurve des Romans in einem Koordinatensystem, der sich durch das Verhältnis zwischen Erzählzeit (Abszisse) und erzählter Zeit (Ordinate) bestimmen läßt.

Auch die Mitarbeiter des Instituts für Literaturwissenschaft sind nicht von der französischen Schule des Strukturalismus ausgegangen. Die Öffnung des theoretischen Horizonts ging in

¹⁴ Wölfflins Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: Bruckmann 1915 wurde 1969 ins Ungarische von Stefánia Mády übersetzt (*Művészettörténeti alapfogalmak: A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Budapest: Corvina 1969). *Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig: E. A. Seemann 1921 blieb jedoch unübersetzt.

¹⁵ Müller, Günther: *Über die Seinsweise von Dichtung*. 1939 – Ein Lob für Ingarden!

Richtung des russischen Formalismus und des tschechischen Strukturalismus: Lajos Nyirő und Endre Bojtár¹⁶ waren diejenigen, die in dieser Richtung die Forschung anregten. Das Studium der Werke von Ejchenbaum, Propp, Šklovskij und Mukařovský wurde von einigen Anglisten durch das Studium des 'New Criticism' ergänzt.¹⁷ Germanisten (Philosophen, Ethnologen) vermittelten die Forschungsergebnisse der literaturwissenschaftlichen Phänomenologie¹⁸, besonders in der Form, in der Roman Ingarden sie realisierte. Erst um 1968 begann man die Ergebnisse des französischen Strukturalismus wahrzunehmen, und dadurch wurde für die offizielle Kulturpolitik alles, worin das Wort 'Struktur' vorkam, plötzlich doppelt verdächtig. Denn der französische Strukturalismus erschien unter diesem Aspekt als eine mit dem Existentialismus, aber vor allem als eine mit dem Marxismus konkurrierende philosophische Richtung.

¹⁶ Bojtár, Endre: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. [Der Strukturalismus in der slawischen Literaturwissenschaft] Budapest: Akadémiai Kiadó 1987; Ders.: *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*. [Struktur, Bedeutung, Wert. Strukturalismus in der tschechischen und polnischen Literaturwissenschaft.] Budapest: Akadémiai Kiadó 1988.

¹⁷ Szili, József: *Megújul-e az „új kritizmus”?* [Kann sich der „New Criticism” erneuern?] In: *Kritika* 1963. 9. und Ders.: *A „New Criticism” irodalomesztétikája*. [Literaturästhetik des „New Criticism”] In: *Kritika* 1967. 9.

¹⁸ Voigt, Vilmos: *Az irodalomtudomány svájci iskolája*. [Die Schweizer Schule der Literaturwissenschaft] In: *Világirodalmi Figyelő* 1963; Vajda, Mihály: *Intencionalitás és visszatükrözés*. [Intentionalität und Widerspiegelung] In: *Valóság* 1964, 5; Vajda, György Mihály: „Az irodalmi mű fenomenológiai elemzésének módszeres elvei.” [Die methodologischen Prinzipien der phänomenologischen Analyse literarischer Werke]. In: Vajda, György Mihály (Hg.): *Állandóság a változásban: tanulmányok*. [Dauer im Wechsel: Studien] Budapest: Magvető 1968. usw.

4. Was blieb?

Was blieb der ungarischen Literaturwissenschaft aus der Auseinandersetzung mit strukturalistischen Konzeptionen?

Sie brachten im Endeffekt eine vor allem wissenschaftstheoretisch relevante Erneuerung. Ich möchte hier nur einige Punkte in diesem Zusammenhang anmerken:

(1) Modifizierung des Wahrheitsbegriffs

Der marxistisch-leninistische Wahrheitsbegriff beruht auf dem Korrespondenzprinzip, und zwar in seiner klassischen Widerspiegelungsauffassung. Die Widerspiegelung war der Zentralbegriff der Theorie des (sozialistischen) Realismus und einer Ästhetik, die mit 'formalistischen' Werken, wie die von Kafka, nichts anfangen konnten.

Die 'Strukturalisten' vertraten (seltener) eine Korrespondenztheorie im Sinne von Tarski oder (mehrheitlich) eine Kohärenztheorie der Wahrheit. Damit war 'die Wirklichkeit' als etwas fest Vorgegebenes in Frage gestellt.

(2) Modifizierung der Gegenstandsbestimmungen

Die marxistische Literaturwissenschaft betrachtete das literarische Werk als Dokument seiner Zeit. Es zu erforschen, hieß, seinen historischen Stellenwert zu bestimmen. Die Theorie war eine Theorie für die vorhandenen Werke. Die 'Strukturalisten' dagegen vertraten die Ansicht, daß Werkstrukturen 'Modelle' für viele historische Situationen sein können und im Gegensatz zu anderen Literaturtheorien nicht nur für vorhandene, sondern auch für mögliche Werke erklärungskräftig sein sollten.

Für die alten Theorien war der Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht nur gegeben, sondern auch eindeutig erkennbar. (Werke, die diesem Anspruch *prima vista* nicht entsprachen, galten als dekadent, formalistisch, „unernst“.) Die Strukturalisten betrachteten das Werk als einen in der Rezeption verschie-

den realisierbaren Gegenstand, der – von verschiedenen Erkenntnisinteressen geleitet – erforscht werden kann.

(3) Modifizierung in der Methodologie

Für die alte Schule war das Werk kausal und linear determiniert. Die Produktionsverhältnisse als Basis bestimmen die Produkte der Kultur als Überbau. Ableitbar wurde ein Werk also aus seiner Determination durch die Basis. Die Forschungen richteten sich direkt auf die Basis. Die Strukturalisten gingen entweder induktiv vor (quantitative Untersuchungen in verschiedenen Schichten und Segmenten einer Reihe literarischer Werke) oder trennten die Heuristik der literarischen Untersuchung bestimmter Texte von der deduktiven oder generativen Darstellungsmethode ihrer Untersuchungsergebnisse.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Für die Alten war die Geschichtsschreibung das Leitbild für die Literaturwissenschaft, für die modernen Strukturalisten waren es die Logik, die Mathematik, die Semiotik, die Sprachwissenschaft in ihrer strukturalistischen bzw. generativen oder sprechhandlungstheoretischen Ausprägung. Kein Zufall also, daß inzwischen viele Literaturwissenschaftler ihr Forschungsgebiet in die genannten Richtungen erweitert oder aber sich der Hermeneutik zugewandt haben. Viele, aber nicht alle: die Erforschung der Aufbauprinzipien von literarisch interpretierten Texten bleibt auch nach der Auffassung des Verfassers dieses Überblicks weiterhin eine unumgehbare Aufgabe.

(1995)

Előd Halász (1920–1997)

Am 28. Juni 1997 ist Előd Halász, einer der bestimmenden Germanisten in Ungarn der Nachkriegszeit, nach schwerer Krankheit in Budapest gestorben. Er war 77 Jahre alt. Er war in der Stadt geboren worden und hatte in der Stadt studiert, in der er auch sein Leben beschloß. Seine Tätigkeit als Lehrer und Forscher verbindet ihn aber mit einer anderen Universitätsstadt: mit Szeged. Hier, in Südungarn, verbrachte er knapp vierzig Jahre an der Philosophischen Fakultät. In dieser Stadt wirkte er von 1946 bis 1984 – ab 1948 als ordentlicher Professor, von 1948 bis 1950 und von 1957 bis 1984 als Inhaber des Lehrstuhls für Germanistik. In Szeged sind unter seiner Leitung die Großwörterbücher Deutsch-Ungarisch und Ungarisch-Deutsch erstellt worden, hier hat er seine zweibändige Geschichte der deutschen Literatur verfaßt, an dieser Universität hat er als Professor den geistigen Charakter einer Reihe namhafter Literaturwissenschaftler und Philosophen geprägt. Seine akademische Laufbahn zeigt nichtsdestoweniger in der „Spurenkammer“ des politischen und wissenschaftlichen Nachkriegsungarns fast alle Kurven, Unterbrechungen und Verzerrungen, denen jemand ausgesetzt war, der sein Studium vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs abgeschlossen und seine aktive wissenschaftliche Tätigkeit noch vor dem Zusammenbruch des sowjetischen Systems beendet hatte.

Die Ausgangsposition für die Germanistik schien in Ungarn nach dem Krieg nicht ganz ungünstig zu sein. Zwar verlor Ungarn den Zweiten Weltkrieg an der Seite Hitler-Deutschlands, doch stand die ungarische Germanistik nie ganz unter dem Einfluß der deutschen nationalsozialistischen Wissenschaftspolitik. Das kann gerade mit Beispielen aus Budapest am besten gezeigt werden. In der Hauptstadt des Landes erschien bis 1944

die deutschsprachige Tageszeitung *Pester Lloyd*, die nach 1933 Texte von in Deutschland zum Schweigen gebrachten Schriftstellern abdruckte. Hier war es für Thomas Mann auch noch 1937 möglich, Lesungen vor einem begeisterten Publikum zu halten. Hier konnte ein nazi-ideologisch nicht „gleichgeschaltetes“ deutschsprachiges Gymnasium bis 1944 seine Arbeit fortsetzen. Auch die Universität Budapest zeigte sich von herrschenden ideologischen Strömungen in Deutschland unbeeindruckt: Nach dem Tod des Lehrstuhlinhabers Jakab Bleyer im Jahre 1934 erhielt Tivadar Thienemann, ein theoretisch gebildeter Literaturwissenschaftler von der Universität Pécs, ein ungarischer Vertreter der geistesgeschichtlichen Schule mit europäischem Ausblick und liberaler Gesinnung, den Ruf auf den germanistischen Lehrstuhl.

Halász besuchte in Budapest das deutschsprachige Gymnasium, zu seinen Lieblingsautoren gehörte Thomas Mann, und er schrieb seine Doktorarbeit 1942 bei Thienemann. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging Thienemann in die USA, an seine Stelle trat der 57-jährige Literaturredakteur der Zeitung *Pester Lloyd*, József Turóczi-Trostler, der während der Räterepublik 1919 schon einmal zum Professor ernannt worden war. Dem 25-jährigen Halász wurde empfohlen, in die kommunistische Partei einzutreten und nach Szeged zu gehen, wo sich der Lehrstuhlinhaber Henrik Schmidt den 70 näherte und vor der Emeritierung stand. So wurde Halász, bestens vorbereitet, mit großem Überblick und mit nicht geringem Organisationstalent gesegnet, bald Lehrstuhlinhaber an der zweitgrößten Universität des Landes – und rechnet man den Klausenburger Ursprung der Szegeder Universität mit – auch Inhaber des zweitältesten Lehrstuhls für Germanistik in Ungarn. Der schwungvolle Aufbruch wurde jedoch bald gebremst: 1950 stellte die Regierung die Ausbildung in den fremdsprachigen Philologien mit Ausnahme der russi-

schen in Szeged jäh ein. Halász wurde in ein neu gegründetes Institut für Weltliteratur versetzt. Er las für Studenten des Lehramtsfaches ungarische Literatur und Sprache. Gleichzeitig bekam er von der Akademie der Wissenschaften den Auftrag, ein neues, „entnazifiziertes“, zweisprachiges Wörterbuch zu redigieren. Diese Phase endete Oktober 1956, denn die revoltierenden Studenten, die bewegende Kraft der Aufständischen, forderten mit Erfolg die Wiederherstellung der fremdsprachigen Institute. Halász war selbst in den „revolutionären Rat“ der Universität in Szeged gewählt und konnte die Reorganisation des Lehrstuhls beginnen. Zu den Widersprüchen dieser Zeit gehört, daß die Niederwerfung des Aufstandes durch die Sowjetarmee für die fremdsprachigen Lehrstühle keine organisatorischen Folgen hatte. Auch Előd Halász wurde nicht von der Universität verjagt oder etwa ins Gefängnis gesteckt, wie viele seiner Kollegen. Man durfte ihn sogar zum Dekan der Fakultät wählen – und zwar für zwei längere Perioden: zum ersten Mal von 1957 bis 1960 und dann noch einmal von 1965 bis 1969. Seine Position war aber in einem, für ihn vielleicht am wichtigsten Bereich nicht verstärkt: In dem nach sowjetischem Muster eingeführten Qualifikationsprozeß erhielt er nicht den einem ordentlichen Universitätsprofessor entsprechenden wissenschaftlichen Grad. Das hatte zur Folge, daß er nicht zum Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gewählt werden konnte. Die Mitgliedschaft in der Akademie war aber die Voraussetzung für eine entscheidende Einflußnahme auf die wissenschaftliche Forschung in Ungarn. Die erste Zurückweisung erfolgte 1963, die zweite 1964. Als ihm 1972 endlich der Titel „Doktor der Literaturwissenschaften“ für sein Buch über die Geschichte der deutschen Literatur zugesprochen wurde, kam es schon zu spät. Er gab seine Jugendziele endgültig auf und die Jahre bis 1984, bis zur Rückkehr von Szeged nach Budapest, waren nicht besonders ergiebig für die

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

Germanistik, und sie waren noch weniger ergiebig für seine Umgebung am Lehrstuhl und der Fakultät. Er hat zwar nach 1957 noch viel zur Stärkung der Lehrstühle für Italianistik und Romanistik beigetragen, er ließ auch den Lehrstuhl für Anglistik 1965 neu beleben, aber seine Personalpolitik nach 1972 trug im Bereich der modernen Philologie dazu bei, daß heute, wo eine große Nachfrage in diesen Fachbereichen vorhanden ist, in der Forschung und Lehre Generationen fehlen.

Der Anfang „war sehr groß“, aber unzeitgemäß – und der Schein des Unzeitgemäßen umgab das Wirken von Halász immer wieder. Er promovierte 1942 mit einem Buch über *Nietzsche und Ady* – über den bedeutendsten deutschen Philosophen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und den bedeutendsten ungarischen Lyriker am Anfang des 20. Jahrhunderts. Ady war ein kritischer Beobachter der ungarischen Gesellschaft und wurde eine zentrale Gestalt des neuen offiziellen Kanons nach 1945. Nietzsche wurde in dieser Zeit auch in Ungarn als geistiger Ziehvater des Nationalsozialismus eingestuft. Diese beiden Persönlichkeiten vergleichend zu behandeln, und zwar ohne die Behandlung der Frage des direkten Einflusses, galt sowohl während des zweiten Weltkrieges als auch danach in politischem Kontext als provozierend. Dabei ging Halász, von seinen Meistern angeregt (Thienemann in Sachen Nietzsche, László Vajthó in Sachen Ady), um etwas, was nicht mit den sozialen Aspekten der revolutionären Dichtung von Ady oder etwa mit dem Willen zur Macht des germanischen Übermenschen zu tun hätte. Ihm ging es um ein Thema, das in allen seinen späteren bedeutsameren Arbeiten zum Vorschein kommt, ihm ging es vor allem um die Zeit. In seinem ersten Buch ging es konkret um die Zeit und das Individuum, genauer gesagt: um die Zeitauffassung und Zeiterfahrung eines schöpferischen Individuums, eines Individuums, das in seiner Schöpfung nicht weniger, als die Totalität,

was auch heißt, die Zeitlosigkeit oder die Ewigkeit, eine zeitlose und ewige Existenz erreichen will. Gesucht wurde das Gemeinsame in Nietzsche und Ady als schaffende Individuen, die alles Vergangene aufnehmen und das Zukünftige ohne Rest antizipieren. Der Gegenstand der Forschung war also letzten Endes nicht ihr Lebenswerk, sondern die Strukturprinzipien ihres Ichs, die das bekannte Lebenswerk hervorbrachten. Denn erst durch die Aufdeckung dieser Prinzipien konnte das Lebenswerk als generatives Resultat dieser Prinzipien erkannt werden. Diese Forschungsrichtung war in den 50er Jahren weder thematisch noch methodologisch fortzuführen. So war es eine Erlösung für Halász, daß 1950 die Ungarische Akademie der Wissenschaften ein großes Lexikonprogramm gestartet hat – nicht zuletzt um für die arbeitslos gewordenen Philologen eine sinnvolle Arbeit zu schaffen. Er war auch Mitglied des Akademie-Ausschusses für Lexikographie von 1952 bis 1984; diese Zeitspanne zeigt auch an, daß das Wörterbuch im Leben des Literaturwissenschaftlers – trotz den nicht geringen Wandlungen in den wissenschaftspolitischen Umständen während dieser Zeit – zentral geblieben ist. Im Jahre 1952 erschien sein *Deutsch-ungarisches Wörterbuch* in zwei Bänden. Das ebenfalls in zwei Bänden angelegte *Ungarisch-deutsches Wörterbuch* erschien im Jahre 1957. Größere Umarbeitungen und Erweiterungen folgten 1967 (deutsch-ungarisch) und 1970 (ungarisch-deutsch), danach sind die Wörterbücher bis 1994 in insgesamt mehr als zehn Auflagen und in zahlreichen „Verkleinerungen“ (in Form von Handwörterbüchern und Klein- oder Taschenwörterbüchern) erschienen. Die Großwörterbücher sind, da es kein weiteres zweisprachiges Wörterbuch in dieser Sprachkombination von vergleichbarem Umfang gibt, bis heute konkurrenzlos geblieben.

Der Neuanfang für den Literaturwissenschaftler Halász war mit dem Einstieg in die Thomas Mann-Forschung gegeben. Tho-

mas Mann war in Ungarn sehr populär, stand auch persönlich in Kontakt mit Akteuren des ungarischen literarischen Lebens, und war – nicht zuletzt durch Georg Lukács – auch in den 50er, und besonders Anfang der 60er Jahren als „fortschrittlicher, antifaschistischer“ Autor eingestuft. Unzeitgemäß, denn „formalistisch“, war aber die Methode, mit der sich Halász zu einem seiner Hauptwerke näherte, von der marxistischen Literaturwissenschaft beurteilt. Er hatte nämlich vor, die Zeitstruktur des Romans *Der Zauberberg* zu beschreiben. Es ist leicht zu erkennen, daß die Fragestellung der Dissertation *Nietzsche und Ady* geblieben ist, nur war der Gegenstand nicht mehr das Individuum als Autor – ein Gegenstand übrigens, der schwer aus einem psychologischen Kontext herauszulösen ist –, sondern die direkt zugänglichen Zeitverhältnisse der epischen Darstellung. Ihre Beschreibung – aufgrund der Arbeiten von Günther Müller über das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit – konnte freilich nicht mehr einem generativen Prinzip folgen, brachte aber vergleichbare Ergebnisse. Die Ergebnisse sollten auch konkret auf andere Strukturen beziehbar sein, und zwar sowohl auf die Zeitstrukturen anderer epischen Werke, als auch auf Strukturen musikalischer Werke. So konnte *Der Zauberberg* als Nachahmung der Sonate-Struktur – und in dieser Eigenschaft – als Fortschreibung des Romans *Die Wahlverwandtschaften* von Johann Wolfgang von Goethe erfaßt werden. Durch die formalen Attribute konnte darüber hinaus die Möglichkeit der zeitlichen Totalität, die Aufhebung der linear unendlichen Zeit in einem begrenzten Zeitabschnitt als das zentrale Thema des Romans bestimmt werden. In diesem Zusammenhang wird die Gegenübersetzung der linearen Zeit der Ebene und der mythischen Zeit des Zauberberges gedeutet. Halász veröffentlichte einige Studien zu dieser Problematik, sogar ein Büchlein über Thomas Mann in ungarischer Sprache. Seine zweite Dissertation *Über die Krise des bürgerlichen Bewußtseins und über die Strukturprob-*

leme des modernen Romans von 1963 blieb jedoch ungedruckt. Es entstanden noch zwischen 1956 und 1968 Einzeluntersuchungen über so verschiedenen Autoren wie Goethe, Georg Trakl, Heinrich Böll. Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Gerhardt Hauptmann erschien von Halász eine Darstellung seines Wirkens. Die Einzeluntersuchungen wurden aber bald abgelöst durch die Arbeit an einem Überblick der Geschichte der deutschsprachigen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, der zuerst 1971, dann erweitert und überarbeitet 1987 noch einmal, aufgelegt wurde.

Die Zeitverhältnisse und die unterschiedlichen Ansprüche, die an ihn gestellt wurden und die er an sich stellte, ergaben ein Lebenswerk, in dem das Eigentliche und das Uneigentliche gleichermaßen vorzufinden sind. Das Bleibende und das Unumgehbare: seine Wörterbücher und seine Literaturgeschichte sind Leistungen eines Germanisten mit enzyklopädischem Wissen, sie sind Grundwerke der ungarischen Germanistik geworden. Sein höchst persönlich motiviertes Forschungsvorhaben: die Möglichkeiten der Überwindung der Zeit durch schöpferische Gestaltung auszumessen, blieb jedoch Stückwerk. Es sollte infolge den dargelegten Umständen Stückwerk bleiben, es hätte aber auch in günstigeren Zeiten für die freie Wissenschaft Stückwerk bleiben müssen. Denn weder die Vollkommenheit, noch die Totalität sind für Menschen erreichbar. Diese Ahnung, noch mehr: diese Goethesche Einsicht ist bereits am Anfang seiner Arbeit über Nietzsche und Ady festgehalten worden. Halász zitiert – vielleicht auch seinen Meister, Thienemann, mitgedacht – aus G. W. F. Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* die Anekdote über die Ahnenkult der Chinesen, die den europäischen Individuumbegriff nicht zu kennen scheinen. „Der Sohn hatte alles das getan, was hier dem Vater zugeschrieben

ANHANG. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GERMANISTIK

wird. Auf diese Weise gelangen die Voreltern (umgekehrt wie bei uns) durch ihre Nachkommen zu Ehrentiteln.”

(1997)

Nachweise der Erstpublikation

Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik. In: Kulcsár Szabó, Ernő & Szegedy-Maszák, Mihály (Hg.): *Epoche – Text – Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer 1999, S. 137–143.

Über die Metapher. In: Bassola, Péter & Oberwagner, Christian & Schnieders (Hg.): *Schnittstelle Deutsch. Linguistische Studien aus Szeged. Festschrift für Pavica Mrazovič*. Szeged: JATE – Grimm Kiadó 1999, S. 99–106. (Acta Germanica 8.)

Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Komponenten einer terminologischen Untersuchung. In: Ágel, Vilmos & Herzog, Andreas (Hg.): *Jahrbuch der Ungarischen Germanistik 2001*. Bonn – Budapest: Gesellschaft ungarischer Germanisten – Deutscher Akademischer Austauschdienst 2002, S. 5–22.

Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: Petőfi, S. János & Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske 1988, S. 179–183. (Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62.)

Eine Grammatik für die Stukturbeschreibung der „Böll-Romane“. Einführung zur Erklärung des Aufbaus von *Und sagte kein einziges Wort*. [Einleitung eines Aufsatzes unter dem Titel: „Handlungsmodelle zur Erklärung poetischer Werke. Eine Untersuchung des Romans *Und sagte kein einziges Wort* von Hein-

rich Böll.”] In: Erb, Mária & Knipf, Elisabeth & Orosz, Magdolna & Tarnói, László (Hg.): *und Thut ein Gnügen Seinem Ambt. Festschrift für Karl Manherz zum 60. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 2002, S. 245–262. (Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 39.)d. T.In: Manherz-Festschrift

Goethe und das Göttliche. In: Stellmacher, Wolfgang & Tarnói, László (Hg.): *Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 85–102.

Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen. Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: *Ganymed, Die Leiden des jungen Werthers, Stella, Erlkönig und Faust*. In: Werner, Hans-Georg & Müske, Eberhard (Hg.): *Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Halle (Saale) 1991, S. 260–276. (Kongress- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg F 103.)

Ein Dichter wider Willen? Das Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Hermann Broch. Eine Einführung in die Problematik. In: Steinecke, Hartmut & Strelka, Joseph (Hg.): *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*. Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Peter Lang 1990, S. 85–98.

Die Funktion der Dichtung im Zeitalter des Zerfalls der Werte. In Bernáth, Árpád & Kessler, Michael & Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1998, S. 107–115. (Stauffenburg Colloquium. Bd. 42.)

Ich suche einen ungarischen Offizier... In: Böll, René & Böll, Viktor & Neven DuMont, Reinhold & Staeck, Klaus & Steidl,

Gerhard (Hg.): *Ein Autor schafft Wirklichkeit. Heinrich Böll zum 65. Bornheim – Köln: Lamuv und Kiepenheuer & Witsch 1982, S. 26–27.*

Das 'Ur-Böll-Werk'. Über Heinrich Bölls schriftstellerische Anfänge. In: *Text und Kritik*. (München) Heft. 33. 3. Aufl. Okt. 1982, S. 21–37.

Drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Heinrich Bölls Schriften. In: Nagy, Márta & Jónácsik, László in Zusammenarbeit mit Edit Madas und Gábor Sarbak (Hg.): *swer sînen vriun behaltet, daz ist lobelîch. Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag*. Budapest – Piliscsaba: Katholische Péter Pázmány Universität 2001, S. 463–474.

Heinrich Böll als Hörspiel- und Dramenautor (Von den Anfängen bis 1961). In: Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll. 1917–1985, zum 75. Geburtstag*. Bern – Berlin – Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S. 61–86.

Gruppenbild mit Dame – eine neue Phase im Schaffen Bölls. Dortmund 1973, S. 16. (Dortmunder Vorträge H. 107.)

Der strukturelle Ort des Themas 'Gewalt' in Bölls Erzählungen *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Ende einer Dienstfahrt* und die Erweiterung des Kunstbegriffs. In: Bodi, Leslie & Helmes, Günter & Schwarz, Egon & Voit, Friedrich (Hg.): *Weltbürger – Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang 1995 S. 237–267.

Petőfi in Frankfurt am Main. In: Klötzer, Wolfgang u.a. (Hg.): *Ideen und Strukturen der detuschen Revolution 1848*. Frankfurt am

NACHWEISE DER ERSTPUBLIKATION

Main: Kramer 1974, S. 237–246. (Buchausgabe des „Archivs für Frankfurts Geschichte und Kunst“ Heft 54.)

Bernáth, Árpád & Csúri, Károly: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex 'Postmoderne'. Zu einem Gedicht von Lajos Kassák: *A ló meghal, a madarak kirepülnek* [Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus]. In: Fischer-Lichte, Erika & Schwind, Klaus (Hg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991, S. 161–189.

Das Ende eines Familienromans. Über einen Roman von Péter Nádas. In: Kulcsár Szabó, Ernő & Szegedy-Maszák, Mihály (Hg.): *Epoche – Text – Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer 1999, S. 271–281.

Péter Nádas, Péter Esterházy und die deutsche Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne. In: *Neohelicon*. vol. 20. Nr. 1. 1993. S. 107–117.

Das Wechselspiel zwischen Zentrum und Peripherie: Die Universitäten von Pécs, Debrecen, Szeged und die ungarische Germanistik. In: König, Christoph (Hg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa. 1945–1992*. Berlin: de Gruyter 1995, S. 271–283.

Exkurs I: 'Studia poetica' – eine Schriftenreihe der Forschungsgruppe 'Semantik literarischer Texte'. In: Csúri Károly: „Ein Präzedenzfall für die Internationalisierung der Wissenschaften: Zur semiotischen Literaturtheorie von Zoltán Kanyó." In: Danneberg, Lutz & Vollhardt, Friedrich in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert (Hg.): *Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller*

NACHWEISE DER ERSTPUBLIKATION

Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems. (1950–1990)
Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 1996, S. 409–413.

Strukturalismus in Ungarn (Erstveröffentlichung in diesem Band.)
Vortrag auf der Konferenz „Strukturalismus – Osteuropa und die Entstehung einer universalen Wissenskultur der Moderne“ zwischen 19.-23. April 1995 an der Technischen Universität Dresden, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften.

Előd Halász (1920–1997). In: Dietz, Gunther & Mádl, Antal (Hg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1997*. Budapest – Bonn: Gesellschaft ungarischer Germanisten – Deutscher Akademischer Austauschdienst 1998, S. 329–332.

Personenregister

Adenauer, Konrad, 223, 224,
225, 233

Ady, Endre, 458, 459, 460,
461

Ágel, Vilmos, 463

Akutagawa, Ryunosuke, 404

Alewyn, Richard, 95

Althusser, Louis, 449

Arany, János, 334, 444

Aristoteles, 17, 28, 29, 30,
31, 32, 34, 35, 36, 37, 38,
45, 74, 79, 80, 106, 126,
129, 172, 191, 383

Artmann, Hans Carl, 403

Augstein, Rudolf, 223

Avenarius, Richard, 449

Bachmann, Ingeborg, 274

Bachtin, Mihail
Michailovi •, 207

Bahr, Egon, 418

Balkány, Magda, 425

Balzac, Honoré de, 253

Balzer, Bernd, 184, 191, 215,
217, 222, 229, 230, 231,
269, 278

Barabanova, Natalia V., 434

Baróti-Gaál, Márta, 424

Bassola, Péter, 47, 424,
429, 463

Bata, Imre, 441

Beethoven, Ludwig van,
213, 219, 408

Béhár, Pierre, 97

Bellmann, Werner, 246

Bence, György, 443

Benckert, Karl Maria, 325

Bencze, Lóránt, 45

Benn, Gottfried, 133, 420

Bernáth, Csilla, 29

Bernhard, Hans Joachim,
184, 185, 186, 192, 230,
304, 315, 316

Bernhard, Thomas, 403

Beth, Hanno, 266

Beutler, Ernst, 182, 189

Beuys, Joseph, 293

Bismarck, Otto von, 225

Blaulich, Max, 344, 345,
348, 350

Bleyer, Jakob, 414, 429, 456

Bodi, Leslie, 465

Bodmer, Johann Jakob, 106

Bojtár, Endre, 443, 452

Bókay, Antal, 437, 438

Bollobás, Enikő, 439

Bonyhai, Gábor, 423, 426,
433, 446

- Borchert, Wolfgang, 202,
228, 426, 434
- Boyle, Nicholas, 119, 120
- Böhme, Hartmut, 466
- Böll, Heinrich, 79, 81, 82,
83, 86, 89, 90, 93, 180,
181, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 196, 200,
202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211,
212, 213, 215, 217, 219,
220, 221, 222, 223, 224,
226, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 239, 240,
241, 242, 244, 245, 246,
247, 249, 250, 251, 252,
253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 265,
266, 268, 269, 270, 271,
272, 273, 274, 275, 276,
277, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 284, 285, 287,
288, 289, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302,
303, 304, 305, 308, 311,
312, 313, 314, 315, 316,
317, 318, 319, 320, 322,
323, 426, 433, 434, 461
- Böll, René, 464
- Böll, Viktor, 187, 234, 238,
246, 269, 271, 272, 464
- Brandt, Willy, 281, 302, 418
- Brecht, Bertolt, 423, 426,
450
- Breitinger, Johann Jakob,
106
- Brenner, Hans Georg, 206
- Brezina, Ottokar, 371
- Broch, Hermann, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 173, 175, 176,
177, 178, 179, 212, 213,
268, 426
- Bunse-Löwenstein, Barbara,
266
- Burger, Heinz Otto, 133
- Büchner, Georg, 274
- Bühler, Karl, 439
- Cage, John, 404
- Camus, Albert, 206
- Carnap, Rudolf, 155, 174
- Carossa, Hans, 96
- Castañeda, Hector-Neri, 432
- Charolles, Michel, 439
- Chesterton, Gilbert Keith,
253
- Chladni, Ernst, 49, 60, 61,
62, 63, 64

PERSONENREGISTER

- Chruschtschow, Nikita
Sergejewitsch, 405
Colberg, Klaus, 234, 238
Colli, Giorgio, 48
Conrady, Karl Otto, 133
Cresswell, Max J., 433
Csaplár, Ferenc, 343
Csúri, Károly, 26, 78, 202,
340, 342, 343, 344, 426,
429, 433, 434, 438, 446,
466
Damm, Sigrid, 65
Danneberg, Lutz, 446, 466
Dante, Alighieri, 95
Däubler, Theodor, 95
de Man, Paul, 48
Defoe, Daniel, 405
Deréky, Pál, 344
Devich, Andor, 413
Dickens, Charles, 253
Dobrowol'skij, Dmitrij, 43
Doležel, Lubomir, 433, 436
Dostojewski, Fjodor
Mihailowitsch, 183
Döblin, Alfred, 229
Dörpfeld, Wilhelm, 23
Durzak, Manfred, 275, 277,
292
Dux, Adolf, 325
Dürrenmatt, Friedrich, 426
Eibel, Karl, 140
Eimermacher, Karl, 128,
139, 204
•jchenbaum, Boris, 452
Ekkehart, Rudolph, 183
Engels, Friedrich, 449
Erb, Mária, 94, 464
Erhard, Ludwig, 223
Ermann, Kurt, 95
Esterházy, Péter, 340, 377,
398, 399, 400, 402, 403,
404
Fábricz, Károly, 435
Finlay, Francis James, 266
Fischer, Ernst, 450
Fischer-Lichte, Erika, 26,
376, 466
Flaubert, Gustave, 405
Fónagy, Iván, 441, 442
Fontane, Theodor, 98, 320
Foscolo, Ugo, 98
Foucault, Michel, 451
Földes, Csaba, 423, 424
Fráter, Zoltán, 343
Frege, Gottlob, 16, 17, 19,
20, 25, 59, 134, 135, 174
Fried, Erich, 274
Friedrich, Heinz, 193, 196
Fuhrmann, Manfred, 28, 36,
38, 39
Gahse, Zsuzsanna, 399, 406
Garaudy, Roger, 450
Gárdonyi, Sándor, 418, 429

- Gáspár, Endre, 329, 343,
344, 346, 348, 353, 354
Gerber, Gustav, 53
Gerhardt, Carl Immanuel,
76
Gigon, Olof, 38, 39
Goethe, Johann Wolfgang
von, 41, 55, 64, 65, 67, 68,
69, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 124, 125,
126, 128, 130, 131, 132,
133, 136, 137, 138, 140,
141, 145, 161, 178, 182,
188, 189, 190, 204, 212,
218, 219, 275, 317, 338,
376, 377, 398, 402, 414,
426, 460, 461
Goll, Yvan, 371
Gollwitzer, Helmut, 266
Gorkij, Maxim, 405
Gottschalk, Hans-Werner,
427
Gottsched, Johann
Christoph, 106
Griesbach, Eduard, 61
Grosche, Hildegard, 399
Grumach, Ernst, 95
Gryphius, Andreas, 202
Guilbeaux, Henri, 371
Halász, Előd, 417, 420, 421,
422, 425, 429, 441, 442,
444, 446, 451, 455, 456,
457, 458, 459, 460, 461
Hamann, Johann Georg, 52,
55, 64, 65, 66, 67
Hamburger, Käte, 421, 436
Handke, Peter, 44, 403, 404
Hankiss, Elemér, 342, 344,
442, 443, 444, 445
Harmat, Márta, 98, 423
Harpprecht, Klaus, 187
Hárs, Endre, 96
Hartmann, Moritz, 324
Hauptmann, Gerhardt, 461
Haverkamp, Anselm, 44
Hay, Gerhard, 213
Hegel, Georg Wilhelm
Friedrich, 157, 172, 461
Heine, Heinrich, 95, 155,
326, 327, 332
Heißenbüttel, Helmut, 420
Hello, Ernest, 253
Helmes, Günter, 465
Helms, Hans G., 266
Herder, Johann Gottfried,
64, 65, 66, 67, 106, 112,
113, 114, 115, 116, 118,
119, 123, 124, 128, 141
Herman(n), Viktor, 239
Hermann, István, 450

PERSONENREGISTER

- Herodot, 36
Herzog, Andreas, 463
Hesse, Hermann, 97, 212,
213
Hirschenauer, Rupert, 131,
137
Hitler, Adolf, 163, 186, 211,
213, 215, 216, 310, 408,
409
Hjeltslev, Louis Trolle, 80,
81
Hobbes, Thomas, 52, 53, 62
Hochhuth, Rolf, 226
Hoek, Leo H., 439
Hoffmann, E. T. A., 426
Hofmannstahl, Hugo von,
433
Hofmannsthal, Hugo von,
426
Homer, 23, 117, 118, 124,
402
Horváth, Géza, 97
Hölderlin, Johann Christian
Friedrich, 230, 426
Hughes, Richard, 242
Huss, Richard, 414, 415, 429
Hutterer, Miklós, 418, 421
Hübner, Arthur, 95
Ibsen, Henrik, 216
Illyés, Gyula, 339
Ingarden, Roman, 421, 451,
452
Jäkel, Olaf, 43
Jakobson, Roman, 439
Janus Pannonius, 411, 412
Jaspers, Karl, 405
John, Robert L., 95
Johnson, Mark, 43
Jókai, Mór, 329
Jolles, André, 400, 435
Jónácsik, László, 465
Joyce, James, 162, 402, 405
Kádár, János, 418, 419, 447
Kafka, Franz, 293, 321, 420,
436
Kaiser, Herbert, 142
Kalow, Gert, 191
Kant, Immanuel, 20, 61, 75,
156, 161, 163, 172, 405
Kanyó, Zoltán, 202, 423,
425, 426, 431, 432, 434,
435, 437, 446
Karalaschwili, Reso, 97
Kars, Henk, 439
Kassák, Lajos, 26, 340, 342,
343, 344, 348, 350, 354,
369, 370, 371, 372, 373,
374, 375, 376, 466
Kelemen, János, 443
Kertész, András, 43, 424,
425, 426, 429, 435, 439,
440
Kessler, Michael, 464
Király, Gyula, 434

- Kis, János, 443
 Kiss, Endre, 464
 Klein, Johannes, 136
 Klein, Karl Kurt, 415
 Kleist, Heinrich von, 230,
 314, 320, 321
 Klötzer, Wolfgang, 465
 Knipf, Elisabeth, 94, 464
 Kocziszký, Éva, 426
 Kocsány, Piroska, 41, 42, 43,
 424, 425, 426, 439, 440
 Koeppen, Wolfgang, 228
 Kovács, József, 419
 Köhler, Otto, 266
 Kreisky, Bruno, 418
 Kretschmar, Eberhard, 96
 Kreuzer, Helmut, 426, 442
 Kulcsár Szabó, Ernő, 463,
 466
 Kun, Béla, 371
 Kurzke, Hermann, 409
 Kürschner, Joseph, 124
 Lakoff, George, 43
 Lambel, Hans, 124
 Lang, Ewald, 434
 Larcati, Arturo, 44
 Leibniz, Gottfried Wilhelm,
 76, 115, 117
 Lengning, Werner, 184, 191,
 246
 Lenin, Wladimir Iljitsch,
 449
 Lévi-Strauss, Claude, 451
 Lichtmann, Tamás, 424, 429
 Lieb, Hans-Heinrich, 432,
 436
 Lugowski, Clemens, 133
 Lukács, Georg (György),
 371, 376, 421, 449,
 450, 460
 Lützel, Paul Michael,
 149, 152, 153, 166, 168,
 173, 174
 Maaß, Ernst, 95
 Mach, Ernst, 155, 449
 Madas, Edit, 465
 Mádl, Antal, 415, 427, 429
 Mándy, Stefánia, 451
Manherz, Karl, 94, 464
 Mann, Thomas, 148, 211,
 212, 213, 216, 217, 229,
 317, 406, 407, 408, 409,
 421, 423, 426, 441, 456,
 459, 460
 Marivaux, Pierre Carlet de
 Chamblain de, 439
 Martinkó, András, 443
 Marx, Karl Heinrich, 421,
 449
 Masát, András, 423, 434, 446
 Mason, Eudo, 96
 Matthaei, Renate, 187, 203,
 231, 234, 238, 272
 Maupassant, Guy de, 440

PERSONENREGISTER

- May, Karl, 183
Mehring, Walter, 376
Meinong, Alexius, 434, 437
Meltzl, Hugo, 414, 429
Miklós, Pál, 443
Mollay, Károly, 419
Molnár, Judit, 439, 440
Montinari, Mazzino, 48
Moritz, Karl, 141
Mrazovič, Pavica, 29, 47, 463
Mukařovský, Jan, 452
Murat, Michel, 439
Musil, Robert, 403, 405, 420
Müller, Günther, 177, 178,
421, 451, 460
Müller-Richter, Klaus, 44
Müske, Eberhard, 142, 464
Nádas, Péter, 378, 382, 383,
384, 385, 398, 399, 402,
407
Nagy, Márta, 465
Némedi, Lajos, 424, 429
Németh, G. Béla, 444
Neven DuMont, Reinhold,
464
Nietzsche, Friedrich, 43, 44,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
175, 405, 406, 458, 459,
460, 461
Nyirő, Lajos, 452
Oberwagner, Christian, 47,
463
Odorics, Ferenc, 446
Olivi, Terry, 78, 130, 343,
463
Onodi, László, 340
Oppel, Horst, 95
Orosz, Magdolna, 94, 423,
446, 464
Ortega y Gasset, José, 405
Paetzke, Hans-Henning,
378, 388, 399
Pándi, Pál, 445
Pavel, Thomas, 437
Pázmándy, Dionys, 324
Pázmány, Péter, 402, 412
Pelz, Jerzy, 436
Permyakov, Grigorij L., 434
Petöcz, András, 343
Petőfi, S. János, 78, 130, 343,
443, 463
Petőfi, Sándor, 324–339
Petrasch, Wilhelm, 424
Pfeifer, Wolfgang, 215
Pfemfert, Franz, 371
Plard, Henri, 304
Platon, 17, 19, 46, 49, 51, 52,
74, 79, 140, 154, 158, 160,
161, 171, 172, 320
Plenzdorf, Ulrich, 434

- Propp, Vladimir, 126, 127,
128, 138, 139, 204, 207,
452
- Proust, Marcel, 48
- Pukánszky, Béla, 414, 417,
429
- Puskin, Alexander, 405
- Ranke, Leopold von, 405
- Rasch, Wolfdietrich, 133,
135, 191, 206
- Rauh, Gisa, 435
- Reich-Ranicki, Marcel, 133
- Reid, James Henderson,
229, 230
- Reman , Martin, 328
- Rilke, Rainer Maria, 48, 95,
96, 221, 405
- Rimbaud, Arthur, 439
- Risk , Enik , 97
- Ronner, Markus M., 277
- Rosenberg, Alfred, 164
- Rousseau, Jean-Jacques, 48
- Rubiner, Ludwig, 371
- Rummelhart, David E., 438
- Russell, Bertrand, 18, 173,
174, 178, 437
- Sarbak, G bor, 465
- Sartre, Jean-Paul, 405
- Schäfer, Markus, 246
- Scheuer, Helmut, 141
- Schillemeit, Jost, 133
- Schiller, Friedrich, 191
- Schiller, Friedrich von, 101,
104, 190, 213, 219, 230,
376
- Schlegel, August Wilhelm,
107
- Schlick, Moritz, 174
- Schliemann, Heinrich, 23
- Schmidt, Alfred, 449
- Schmidt, Arno, 402
- Schmidt, Ernst Günther, 38,
39
- Schmidt, Henrik, 414, 429,
456
- Schnieders, Guido, 47, 463
- Schopenhauer, Arthur, 61,
62, 63, 64, 154, 171, 172,
175
- Sch ffler, Herbert, 95
- Schönert, J rg, 466
- Schröder, Rudolf Alexander,
95
- Schüddekopf, Carl, 95
- Schwarz, Egon, 465
- Schwind, Klaus, 26, 340, 466
- Sebag, Lucien, 449
- Shakespeare, William, 95,
107, 108, 109, 110, 111,
112, 117, 118, 124
- S klaki, Istv n, 431
- Simonides, 219
- Sinowjew, Aleksandr A., 371
-  sklowskij, Viktor, 452

PERSONENREGISTER

- Somlyó, György, 374
Somlyó, György, 344
Sophokles, 124
Staeck, Klaus, 464
Stalin, Josef
 Wissarionowitsch, 417
Stauffer, Robert, 344, 348,
 350, 352, 354
Steidl, Gerhard, 464
Steinecke, Hartmut, 464
Steiner, Gerhard, 136, 137,
 329
Stellmacher, Wolfgang, 96,
 464
Steube, Anita, 435
Storz, Gerhard, 131, 136,
 137
Strauß, Botho, 340
Strauß, Franz Josef, 224,
 281, 282
Strelka, Joseph, 464
Stresau, Hermann, 186
Strich, Fritz, 95
Stuart, Francis, 253
Szabó, János, 97, 430
Szabolcsi, Miklós, 442
Szalay, Ladislaus, 324
Szegedy-Maszák, Mihály,
 434, 463, 466
Szendi, Zoltán, 423, 430
Szendrey, Júlia, 334
Szerdahelyi, István, 446
Szili, József, 447, 452
Tarnay, László, 435, 436
Tarnói, László, 94, 96, 464
Tarski, Alfred, 453
Thienemann, Tivadar, 430,
 456, 458, 461
Tomašewskij, Boris, 451
Trakl, Georg, 403, 426, 461
Trunz, Erich, 64, 68, 132,
 275
Turk, Horst, 426
Turóczy-Trostler, József,
 329, 333, 456
Usinger, Fritz, 313
Vajda, György Mihály,
 415, 452
Vajda, Mihály, 452
Vajthó, László, 458
van Dijk, Teun A., 438
Vargha, Károly, 425
Vigh, Árpád, 439, 440
Vizkelety, András, 419
Vízkelety, András, 465
Voigt, Vilmos, 452
Voit, Friedrich, 465
Vollhardt, Friedrich, 446,
 466
Voss, Johann Heinrich, 101
Vörösmarty, Mihály, 330
Wagner, Richard, 63, 215,
 216, 222, 225

PERSONENREGISTER

- Waidson, Herbert Morgan,
304
- Walden, Matthias, 274, 283
- Walzel, Oskar, 95, 421, 451
- Weber, Albrecht, 131, 137
- Wellershoff, Dieter, 291,
292, 303, 319
- Wendt, Christel, 204
- Weöres, Sándor, 441
- Werfel, Franz, 426
- Werner, Hans-Georg, 142,
464
- Werner, Martin, 184, 185
- Weston, Harold, 451
- Wiese, Benno von, 132, 133,
275
- Wild, Katalin, 423, 430
- Wilder, Thornton, 220, 255
- Windthorst, Ludwig, 225
- Wintzen, René, 186, 187,
192, 236, 238, 239, 253,
277
- Wittgenstein, Ludwig, 155,
174, 403, 404, 405, 406
- Wolf, Christa, 317
- Wood, John, 437
- Wölfflin, Heinrich, 451
- Wulf, Joseph, 229
- Zimmermann, Rolf
Christian, 132, 140
- Žirmunskij, Viktor, 418
- Zweig, Stefan, 60, 79, 164
- Zsilka, Tibor, 439

8340



9 789639 087859

